AGATA CHIFOR



ORADEA BAROCĂ

EDITIA II-A, REVIZUITĂ ȘI ADĂUGITĂ

AGATA CHIFOR

ORADEA BAROCĂ

Ediția a doua, revizuită și adăugită

Ilustraţia copertei: Johann Nepomuk Schöpf, *Sfântul Carlo Borromeo*, c. 1776, pictură de altar, ulei pe pânză, Capela Palatului episcopal romano-catolic, Oradea

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
CHIFOR, AGATA
Oradea barocă / Agata Chifor. - Ed. a 2-a, rev. şi adăug.. - Oradea : Editura Primus, 2018
Conţine bibliografie
ISBN 978-606-707-285-3

7

Tehnoredactarea: Tiberiu Toma
Copertă: Bogdan Popa

AGATA CHIFOR

ORADEA BAROCĂ

Ediția a doua, revizuită și adăugită

EDITURA PRIMUS
ORADEA, 2018

Dr. Agata Chifor

Absolventă a Facultăţii de Istorie şi Filosofie a Universităţii "Babeş-Bolyai", Cluj Napoca, curs de zi, 5 ani (1991-1996), specialitatea Istorie; Cursuri post-universitare de *Studii aprofundate* (1997), doctorat în Istorie, specializarea *Istoria Artei* (2000-2005) pe problematica *artei baroce orădene,* susţinut în 2005 la Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca (cu Teza de doctorat *Barocul-cultural artistic în Oradea*). Din 1997 lucrează ca muzeograf la Secţia de Artă a Muzeului Ţării Crişurilor din Oradea, având ca domeniu de cercetare arta barocă orădeană şi Colecţia de pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor; iar din 2006 este muzeograf S. I.A la aceeaşi instituţie. Din anul 2004 este Expert în Istoria artei.

Între anii 1998-2005 a ţinut în paralel, seminarii la specialitatea Istoria artei universale, în calitatea de preparator şi asistent universitar (2003), iar între anii 2006-2010 în calitatea de lector universitar la Facultatea de Arte Vizuale din Oradea.

A publicat numeroase studii de specialitate în volume colective: *Sub zodia Vătăşianu. Studii de istoria artei* (coord. Marius Porumb, Aurel Chiriac), Academia Română, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Muzeul Ţării Crişurilor Oradea, Editura Nereamia Napocae, Cluj-Napoca, 2002; *Artă românească. Artă europeană. Centenar Virgil Vătăşianu* (coord. Marius Porumb, Aurel Chiriac), Academia Română, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Muzeul Ţării Crişurilor Oradea, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, 2002; *Seminatores in Artium Liberalium Agro. Studia in honorem et memoriam Barbu Stefănescu* (coord. Aurel Chiriac, Sorin Şipoş), Academia Română, Centrul de Studii Transilvane, Cluj-Napoca, 2014; *Interferenţe intelectuale. Studia in honorem Aurel Chiriac. Sexagenarii* (coord. Barbu Ştefănescu, Ioan Goman), Editura Muzeului Ţării Crişurilor, 2012; *Fragmentarium*, *Studii interdisciplinare în onoarea lui Aurel Chiriac* (coord. Gabriel Moisa, Ioan Goman, Sorin Şipoş),Editura Muzeului Ţării Crişurilor, 2016; *Cultură. Societate. Biserică* (coord. Antonio Faur), Editura Muzeului Ţării Crişurilor, 2013, *Istorie, Etnologie, Artă. Studii în onoarea lui Ioan Godea* (coord.Aurel Chiriac, Barbu Ştefănescu), Editura Muzeului Ţării Crişurilor, 2010; *The 27 th Annual Congress of the American - Romanian Academy of Arts and Sciences*, University of Oradea, May-June, 2002, precum şi în revistele de specialitate *Ars Transsilvaniae, Biharea* (cu studii anuale consacrate colecţiei de pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor)*, Analele Universităţii din Oradea- Facultatea de Arte Vizuale*, *Acta Musei Porolissensis, Sargetia, Studii şi Comunicări Arad, Cele Trei Crişuri.* A publicat articole şi cronici plastice în revista *Familia*, ziarul *Crişana* şi ziarul *Muzeul Ţării Crişurilor* şi a vernisat numeroase expoziţii de artă plastică.

Cărţi publicate:
Oradea barocă, Editura Arca, Oradea, 2006
Imaginarul sacru la Oradea între tradiţie bizantină şi baroc, Editura Arca, Oradea, 2008
Alegorii, simboluri şi decoraţii în arta barocă orădeană, Editura Muzeului Ţării Crişului, Oradea, 2011
Ioan Moga, istoric, Editura Primus, Oradea, 2012
Fascinaţia culorii. Pictura artistului Niculae Adel, Editura Primus, Oradea, 2013
Fascinaţia culorii II. Pictura figurativă şi abstractă Niculae Adel, Editura Primus, Oradea, 2016

CUPRINS

CONSIDERAŢII PRELIMINARE

Prezenta carte constituie cea de-a doua ediţie, completată şi îmbogăţită cu informaţii şi aspecte inedite a cărţii “Oradea barocă”, Muzeul Ţării Crişurilor, Editura Arca, Oradea, 2006. Aceasta a avut la bază teza de doctorat cu titlul “Barocul cultural-artistic în Oradea”, susţinută în anul 2005 în cadrul Facultăţii de Istorie şi Filosofie a Universităţii “Babeş-Bolyai” din Cluj-Napoca.

Comparativ cu prima variantă, cea de-a doua ediţie, revăzută şi adăugită, valorifică seria studiilor pe care le-am consacrat, de-a lungul anilor, picturii baroce din Colecţia de Pictură universală a Secţiei de Artă a Muzeului Ţării Crişurilor, publicate în volume colective şi reviste de specialitate, apărute în *Editura Academiei Române*, sub coordonarea *Centrului de Studii Transilvane*, respectiv în *Editura Muzeului Ţării Crişurilor* etc. Ele întregesc viziunea asupra barocului orădean prin relevarea dimensiunii teatrale şi scenografice a stilului, reflectată în tablourile cu tematică religioasă sau profană din Colecţia de Pictură universală a Complexului muzeal orădean. Studiile au avut ca finalitate şi nuanţarea unor atribuiri, identificarea unor teme iconografice, analiza limbajului pictural al lucrărilor baroce (o parte din ele nesemnate şi nedatate) din Colecţia de Pictură universală a muzeului: *Iisus şi cei doi tâlhari* (prima jumătate a secolului al XVI-lea), atribuită Şcolii lui Michiel van Coxcie; *Eneas părăsind Troia* (prima jumătate a secolului al XVII-lea), atribuită lui Domenico Zampierri; *Natura statică* (a doua jumătate a secolului al XVII-lea), atribuită pictorului flamand Pieter Boel; *Împărtăşania apostolilor* (a doua jumătate a secolului al XVIII-lea), atribuită cercului lui Francesco Trevisani; interpretarea stilistico-iconografică şi atribuirea portretelor imperiale baroce; lucrarea *Sfinţirea lui Aaron* din Şcoala lui Claude Lorrain (începutul secolului al XVIII-lea); *Adoraţia păstorilor* (prima jumătate a secolului al XVII-lea), datorată Şcolii lui Adam Elsheimer, *Petrecerea* semnată de pictorul olandez Peter Veredael din a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Cercetările au avut în vedere contribuţiile anterioare în domeniu: “*Muzeul Ţării Crişurilor Oradea*”[1], ghid al Secţiei de Artă, publicat în 1973 de istoricul de artă Dr. Alexandru Avram, un util instrument de lucru şi punct de plecare în ceea ce priveşte atribuirile unor lucrări din Colecţia de pictură universală a muzeului, precum şi studiul publicat de istoricul de artă Dr. Maria Zintz, *Colecţia de pictură universală a Secţiei de Artă de la Muzeul Ţării Crişurilor,* în *Biharea,* XVIII, Oradea, 1991, p. 183-202.

Concomitent, prezenta lucrare aduce detalii noi, referitoare la atribuirea unor picturi de altar din Bazilica romano-catolică, nuanţarea etapelor de construcţie şi datare ale unor monumente baroce romano-catolice din Oradea (prin

1.Alexandru Avram, *Muzeul Ţării Crişurilor.* Oradea, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973

valorificarea unor informaţii din documente aflate la *Arhivele Statului Oradea*, în documente publicate ca anexe de Biró József, respectiv în *Şematismele Episcopiei romano-catolice de Oradea*). De asemenea am valorificat informaţii noi, aflate în documentele de la *Arhivele Statului Oradea*, referitoare la pictorii care au lucrat la iconostasul Bisericii cu Lună, respectiv cele incluse în inscripţiile documentare ale unor portrete de epocă: *Portretul episcopului Augustin Benkovich* (sfârşitul secolului al XVII-lea); *Portretul nobilului Demetrius Poynar din Oradea* (prima jumătate a secolului al XIX-lea); *Canonicul Szénczy, oferind donaţia sa* ("Fundationales") *călugăriţelor Ursuline din Oradea*, realizat în 1775 de pictorul austriac Johann Michael Militz etc.

Repertoriul decorativ şi simbolic al decoraţiilor baroce realizate în stuc, respectiv analiza simbolurilor, alegoriilor şi decoraţiilor, transpuse în pictura barocă orădeană au fost abordate anterior în cartea Agata Chifor, "Alegorii, simboluri şi decoraţii în arta barocă orădeană", Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2011.

Prin intensitatea trăirilor mistice, dramatismul scenelor de martiriu, scenografia plină de mister a luminii divine, materializată în viziuni evanescente ale *Raiului*- sălaş al *Providenţei*, dar şi prin virtuozitatea incredibilă a tehnicilor picturale în *trompe l' oeil*, care fac ca universul imaginar al sacrului să pară real, barocul n-a încetat de-a lungul timpului să copleşească, să incite şi să fascineze fiinţa umană.

Produs al condiţiilor istorice, confesionale şi culturale de la sfârşitul secolului al XVII-lea şi din secolul al XVIII-lea, barocul a îmbrăcat forme specifice în diferite spaţii, desfăşurând o bogată recuzită de teme şi elemente expresive. În unele cazuri, cum este şi contextul Europei Centrale de la sfârşitul secolului al XVII-lea şi din secolul al XVIII-lea, afirmarea stilului a reflectat în mare măsură obiectivele specifice *Contrareformei*, aplicate în zonele intrate sub stăpânirea Imperiului Habsburgic. Din această perspectivă, barocul ilustrează semnificaţia fundamentală a conceptului de divinitate în viziunea lui Leibnitz, celebrul filosof al Europei baroce, după care "Cetatea lui Dumnezeu este un spectacol a cărui frumuseţe trebuie cunoscută..."[2]. "Strălucitoarea lumină a gloriei divine"[3] este o sintagmă ce revine cu insistenţă, atât în viziunea transcendentală a lui Leibnitz[4], cât şi în decoraţia impresionantelor cupole iluzioniste ale bisericilor baroce, fiind

2Apud Rosario Assunto, *Universul ca spectacol. Arta şi filosofia Europei baroce*, Pref. de Ion Frunzetti, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983, p. 115

3*Ibidem*

4Vasile Muscă, *Leibnitz, filosof al Europei baroce*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 15; G.W. Leibnitz, *Opere filosofice*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1972, p, 87: "Însă virtutea unei substanţe particulare este să exprime bine gloria lui Dumnezeu şi aceasta este ceea ce o face mai puţin limitată"

sugerată şi în frescele baroce din Oradea.

Finalitatea prezentei lucrări este aceea de a demonstra aportul specific al barocului orădean, înţeles ca fenomen cultural-artistic complex şi original la configurarea barocului central-european. Prezentul demers are în vedere contribuţiile anterioare, valoroase ale istoricilor de artă: (Acad.)Virgil Vătăşianu, Biró József, Kapossy János, Aggházi Maria, Gáras Klára, Mircea Ţoca, Nicolae Sabău, Acad. Marius Porumb, Rodica Vârtaciu, Aurel Chiriac, Péter I. Zoltán, Dorina Pârvulescu, Adriana Buzilă, Valentin Mureşan etc., consacrate diferitelor aspecte ale barocului transilvănean. În continuarea acestor preocupări, lucrarea îşi propune să surprindă morfologia specifică stilului în domeniul arhitecturii (Palatul episcopal romano-catolic, Bazilica romano-catolică, Capela mizericordienilor, Biserica ortodoxă "Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavril" din cartierul Velenţa, Biserica cu Lună, Catedrala greco-catolică "Sfântul Nicolae", Biserica romano-catolică "Sfântul Ladislau", Biserica romano-catolică premonstratensă etc.), precum şi în reprezentările picturale şi sculpturale cu caracter reprezentativ din biserici şi colecţii muzeale orădene.

Concomitent, lucrarea urmăreşte deschiderea culturală către Occident, receptivitatea acestui spaţiu la inovaţiile cultural-artistice ale epocii baroce. Considerăm că am putea vorbi şi în spaţiul transilvan de o "primă modernitate românească" în secolul al XVIII-lea, favorizată de politica oficială a Imperiului Habsburgic, aşa cum propune Acad. Răzvan Theodorescu pentru Ţările Române, favorizată în secolele XVII-XVIII de orizontul cultural-artistic, deschis deopotrivă spre Orient şi Occident al unor domnitori ca Matei Basarab, Vasile Lupu sau Constantin Brâncoveanu.

Cartea îşi propune să contureze consecinţele în plan cultural ale iozefinismului şi implicarea elitei intelectuale româneşti, reprezentată de Ignatie Darabant, Samuil Vulcan, Ioan Corneli, Simeon Maghiar şi alţii în emanciparea culturală a românilor ardeleni. Această emancipare culturală nu a afectat identitatea etnică a românilor ardeleni, care au rămas români şi în majoritate ortodocşi. Acum, în Transilvania, ortodoxia românească a venit în contact cu catolicismul, în varianta promovată de *Contrareformă,* fenomen care a generat în urma Unirii cu Biserica Romei din 1700, apariţia noii Biserici greco-catolice române, cu rol important în reformarea scrierii româneşti, promovarea culturii şi a conştiinţei naţionale.

O altă finalitate a lucrării este relevarea confluenţelor stilistice dintre arta oficială, barocă, promovată de Imperiul Habsburgic şi arta tradiţională de factură bizantină.

Pentru a avea o imagine clară asupra evoluţiei termenului şi a accepţiilor sale istoriografice, primele două capitole ale lucrării (*I.Barocul:accepţii semantice şi stilistice în istoriografia artei europene şi româneşti*; *II. Istoriografia*

artei baroce în România) cuprind o sinteză a cercetărilor cu caracter teoretic referitoare la baroc în general, însoţită de semnalarea contribuţiilor în domeniu ale istoriografiei de artă din Transilvania, respectiv din spaţiul extracarpatic.

Capitolul următor, *III.Curente confesionale şi culturale în Oradea secolului al XVIII-lea,* conturează profilul cultural al oraşului în secolul *Luminilor*. Sunt evidenţiate implicaţiile confesionale, dar şi cultural-educaţionale ale *Contrareformei*: atragerea la unirea cu Biserica Romei a românilor ortodocşi, readucerea ordinelor religioase (iezuiţi, franciscani, capucini, paulini etc.), instituţiile de învăţământ fondate de acestea, precum şi viaţa muzicală barocă de la curtea episcopului Patachich Adám. În continuare, este evidenţiat impactul reformismului terezian şi iozefin asupra modernizării învăţământului şi culturii româneşti, contribuţia specifică a intelectualilor greco-catolici în domeniul şcolar, educaţional şi cultural. Este subliniat rolul iozefinismului, care a venit în întâmpinarea aspiraţiilor românilor ortodocşi la egala îndreptăţire confesională, socială şi culturală, stimulând afirmarea identităţii naţionale a acestora.

Capitolul *IV.Arhitectura barocă din Oradea* tratează monumentele arhitecturale baroce ale oraşului. Sunt evidenţiate principalele tipologii ale stilului în sfera arhitecturii: tipul de biserică cu două turnuri, respectiv cu un singur turn, palatul baroc de inspiraţie franceză în forma literei U, cu salon de onoare în axul rezalitului central, cupola eliptică, bolţile boeme şi acoperişurile în formă de bulb. În descrierea monumentelor s-a avut în vedere, atât criteriul analitic, cât şi cel comparativ, al analogiilor cu barocul central-european. Descrierea analitică evidenţiază existenţa în Oradea a unui baroc tardiv, tipic secolului al XVIII-lea, în care îşi fac simţită prezenţa elementele specifice stilului *zopf*.

Textul este completat de planuri şi schiţe, o parte inedite, respectiv fotografii cu caracter documentar, aflate la Arhivele Statului Oradea, în fondul de carte documentară de la Biblioteca Academiei Cluj-Napoca, Biblioteca Centrală Universitară "Lucian Blaga" din Cluj, Biblioteca judeţeană "Gheorghe Şincai" Oradea, Biblioteca Episcopiei Ortodoxe Oradea, Biblioteca Seminarului greco-catolic din Oradea, Biblioteca "Bunyitay Vincze" din Oradea, Biblioteca "Széchény"-Budapesta. De la Arhivele Statului Oradea provin: *Faţada iniţială a Bisericii "Sfânta Brigitta"*; *Faţada fostei reşedinţe a episcopului Augustin Benkovich*; *Planul de reconstrucţie în stil neogotic a faţadei principale a mănăstirii şi Bisericii ursulinelor din Oradea*; *Planul din 1760, referitor la localizarea construcţiilor din Complexul baroc, alcătuit din Catedrala, Palatul episcopal romano-catolic şi locuinţele canonicilor*; *Planul Catedralei romano-catolice realizat în 1823 de Bohacsek András, geometrul capitlului*; *Un plan al Bisericii ortodoxe "Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavril" din cartierul Velenţa*; *Harta târgului Velenţa din anul 1795;Schiţa cartierelor din jurul Cetăţii Oradea în anul1797, realizată de Laurenţiu Paszner (copie din 1804)*; *Planul de*

reconstrucţie a cartierului Olosig după inundaţia Crişului din anul 1774; *Raportul din 20 octombrie 1777 cu necesarul de cheltuieli pentru finalizarea Catedralei romano-catolice, Planul Bisericii cu Lună* etc. De asemenea, în documentele de arhivă, referitoare la atestarea unor bresle din Oradea, am găsit menţionarea unor nume importante ca *Eder Jakabb* ("kömüves"), autorul proiectului Bisericii cu Lună şi al Bisericii Reformate Olosig. Sunt atestaţi, deopotrivă, sculptorii în piatră ("köfarago"): *Travioll Jakabb* (în 1799), *Silinger Antal*, primul fiind menţionat ca sculptor în piatră şi în *Registrele de cheltuieli ale Episcopiei romano-catolice de Oradea.* Aceşti meşteri principali aveau şi funcţia de profesori pentru absolvenţii stagiului de pregătire în meserie, ei fiind menţionaţi în această calitate în perioada de sfârşit a secolului al XVIII-lea (discipolii lui Eder Jakab sunt menţionaţi între anii 1796-1798). Într-un alt document de breaslă e atestat meşterul arămar *Johann Cerib,* cel care a realizat acoperirea cu aramă a turnului Bisericii cu Lună din Oradea (în document apare ca îndrumător al unui absolvent din 1801). Sunt atestaţi de asemenea, meşteri tâmplari ca Rittinger József, Bech Löréntz, care au lucrat singuri sau împreună cu discipolii lor şi la realizarea decoraţiilor sculpturale baroce de la altarele, amvoanele sau stranele unor monumente aflate în construcţie la Oradea în perioada barocă.

În capitolul *V."Theatrum Mundi în pictura barocă orădeană"* sunt interpretate cele mai reprezentative vestigii ale picturii baroce din Oradea în sfera picturii plafonante, a picturii de altar, respectiv a picturilor baroce reprezentative, cu caracter sacru sau profan din Colecţia de pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor, alături de câteva lucrări remarcabile din Colecţia de Artă Ecleziastică "Sfântul Ladislau" (Bazilica romano-catolică). Sunt evidenţiate implicaţiile *Contrareformei* în arta religioasă catolică, prin intermediul unor teme şi motive specifice ca apoteoza, extazul mistic, martiriul, *Patimile*, cultul sfinţilor şi cultul marial, precum şi schemele compoziţionale specifice stilului: *trompe l`oeil*-ul, compoziţii în diagonală sau bazate pe alăturarea registrelor terestru-celest. Sunt prezentate deopotrivă, influenţele baroce în realizarea iconostaselor româneşti, contribuţia specifică, atestată în documentele de la *Arhivele Statului Oradea*, a pictorilor Arsenie Teodorovici, Pavel Ghiurcovici, Paul Murgu, Schütz Joseph şi Gölsz Jakab.

Acest capitol valorifică şi studiile pe care le-am consacrat picturilor baroce (cu tematică religioasă sau profană) din Colecţia de pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor, publicate în anii anteriori în reviste de specialitate ca *Ars Transsilvaniae*, în volume colective, apărute în Editura Academiei Române, sub coordonarea Centrului de Studii Transilvane, în Editura Muzeului Ţării Crişurilor, respectiv în anuarul de specialitate al Muzeului Ţării Crişurilor, *Biharea* (consacrat studiilor de artă şi etnografie, apărut în Editura Muzeului Ţării Crişurilor): *Limbajul secret al picturilor Şcolii flamando-olandeze din*

Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor, în *Ars Transsilvaniae* (red. Acad. Marius Porumb), XXII, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2012, p. 79-94; *Lucrări clasate în categoria Tezaur din Colecţia de pictură a Muzeului Ţării Crişurilor Oradea*, în volumul *Interferenţe intelectuale. Studia in honorem Aurel Chiriac. Sexagenarii* (coord. Barbu Ştefănescu, Ioan Goman), Editura Muzeului Ţării Crişurilor, 2012, p. 517-532; *Portrete imperiale austriece din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor Oradea (sec. al XVIII-lea),* în volumul *Seminatores in Artium Liberalium Agro. Studia in honorem et memoriam Barbu Ştefănescu* (coord. Aurel Chiriac, Sorin Şipoş), Academia Română, *Centrul de Studii Transilvane*, 2014, p. 525-536; *Theatrum Mundi în pictura barocă orădeană,* în volumul *Fragmentarium. Studii interdisciplinare în onoarea lui Aurel Chiriac* (coord. Gabriel Moisa, Ioan Goman, Sorin Şipoş), Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2016, p. 260-288; *Portretul austriac: Johann Michael Militz*, în *Biharea*, XXIV-XXV (1997-1998), Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2001, p. 485-490; *Influenţe ale stilului rococo în portretul de aparat,* în *Biharea*, XXVI-XXVII (1999-2000), Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2002, p. 333-339; *Imagine şi devoţiune barocă: Pietro Marchesini-"Sfânta Familie",* în *The 27 th Annual Congress of the American - Romanian Academy of Arts and Sciences*, University of Oradea, May-June, 2002; *Alegorie şi simbol în lucrarea "Petrecere" de Peter Veredael*, în *Biharea*, XXXI-XXXIII, 2004-2006, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2009; *Apoteoza Sfântului Nepomuc de Lucas Kracker,* în *Biharea,* XXXVIII, Editura Muzeului Ţării Crişurilor Oradea, 2011, p. 153-162; *Picturi religioase din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor*, în *Biharea*, XXXIV-XXXVI, 2007-2009, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2011, p.161-180; *Mit şi imagine artistică. Căderea Troiei din Şcoala lui Federico Barocci*, *Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor,* în *Biharea*, XXXIX, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2012, p. 203-216; *Pictori din Şcoala germană în Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor Oradea*, în *Biharea,* XL, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2013, p. 41-56; *Arhetipuri ale imagisticii devoţionale baroce în lucrări din Şcoala italiană (Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor*), în *Biharea*, XLIII, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2016, p. 131-149; *Scenografie barocă în lucrarea "Sfinţirea lui Aaron", Şcoala lui Claude Lorrain, secolul al XVIII-lea,* în curs de apariţie, în *Biharea; Nestematele Muzeului*, în revista *Muzeul Ţării Crişurilor*, nr. 11, iunie, 2014 mai, p. 7.

Ultimul capitol, *VI.Sculptura barocă orădeană*, are ca obiect realizările barocului în sfera sculpturii figurative în piatră şi lemn, având ca repere analiza sculpturii baroce cu caracter devoţional, decoraţia sculpturală a altarelor, amvoanelor, stranelor, iconostaselor, precum şi simbolurile asociate acestora. Şi în acest caz, se poate face o distincţie între mediul catolic, aservit *Contrareformei* şi

cel autohton, ortodox, care a receptat barocul predominant la nivelul morfologiei decorative.

Textul este ilustrat de un bogat material iconografic, care însoţeşte capitolele. Acesta pune în valoare elemente tipice de morfologie (tipologia turnurilor, a ferestrelor, portalurilor, amvoanelor etc.) sau evidenţiază analogii de ordin tematic şi iconografic. Lucrarea este însoţită de *Concluzii, Bibliografie* şi *Rezumat în limba franceză.*

Cartea valorifică deopotrivă, studiile şi articolele elaborate anterior, vizând diferite aspecte ale barocului orădean, publicate în volume colective, respectiv reviste: *Palatul episcopal baroc din Oradea,* în vol. *Artă românească. Artă europeană* (coord. Marius Porumb, Aurel Chiriac), Academia Română, *Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Muzeul Ţării Crişurilor Oradea,* Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2002, p. 167-172; *Un monument al barocului târziu: Biserica Sfântul Nicolae din Oradea*, în vol. *Sub zodia Vătăşianu. Studii de istoria artei* (coord. Marius Porumb, Aurel Chiriac), Academia Română, *Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Muzeul Ţării Crişurilor Oradea,* Editura Nereamia Napocae, Cluj, 2002, p. 141- 146; *Imagine şi devoţiune barocă: fostul altar al Bazilicii romano-catolice din Oradea,* în *Familia* (red.Ioan Moldovan), nr. 9, sept. 2004, p. 52-54; *Influenţe baroce în pictura iconostaselor din Oradea,* în *Analele Universităţii din Oradea*, *Fasc. Arte Vizuale*, vol. I, Editura Universităţii Oradea, 2004, p. 254-276; *Artă şi alegorie barocă în Complexul mizericordienilor din Oradea,* în *Analele Universităţii din Oradea*, Fasc. *Arte Vizuale*, vol II, Editura Universităţii Oradea, 2005, p. 289-301; *Arhetipuri ale imagisticii devoţionale în pictura barocă din Oradea*, în *Analele Universităţii Oradea*, Fasc. *Arte Vizuale*, vol. III, Editura Universităţii Oradea, 2006, p.128-141; *Pictura plafonantă în stil baroc din Oradea,* în *Acta Musei Porolissensis*, XXVIII-XXIX, Zalău, 2007, p. 385-400 ; *Pictura "Bisericii cu Lună" din Oradea*, în vol. *Istorie. Artă. Etnologie. Studii în onoarea lui Ioan Godea* (coord. Aurel Chiriac, Barbu Ştefănescu), Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2010, p. 167-187; *Alegorii sacre în arta barocă orădeană*, în *Sargetia, Serie Nouă*, II, Deva, 2011, p. 231-245; *Ipostaze ale cultului marial în pictura lui Joseph Vincenz Fischer*, în *Cele Trei Crişuri* (red. Dr. Viorel Faur), An IX, nr. 11-12, nov.-dec. 1998, p. 8-9; *Limbaj baroc în pictura Capelei Palatului episcopal romano-catolic din Oradea,* în *Biharea*, XXII-XXIII (1996-1997), Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 1999, p. 149-156; *Limbaj baroc şi Contrareformă în pictura de altar din Catedrala romano-catolică din Oradea,* în *Studii şi comunicări,* nr. 4-5, Museum Arad, 1999, p. 306-321; *Ipostaze ale Sfântului Ioan Nepomuc în barocul orădean,* în *Cele Trei Crişuri* (red. Dr. Viorel Faur), Anul X, nr.3-4, martie-aprilie 1999, p. 5; *Teodor Ilici Cesliar şi patetismul baroc*, în *Cele Trei Crişuri* (red. Dr. Viorel Faur), Anul X, nr.5-6, mai-iunie 1999,

p. 7; *Mit şi metamorfoze stilistice*, în *Cele Trei Crişuri* (red. Dr. Viorel Faur), Anul XI, nr. 1-3, ianuarie-martie 2000, p. 6; *Barocul ecleziastic la Oradea,* în *Cele Trei Crişuri* (red. Antonio Faur), *Seria* III, Anul I, nr. 10-12, oct.-dec. 2000, p. 67- 73.

Din punct de vedere structural cartea reia, cu informaţii noi şi actualizări bibliografice, temele abordate în *Oradea barocă*, publicată în 2006, alături de capitole noi la domeniul *Pictură.* Unele aspecte ale stilului au fost abordate comparativ în cartea *Imaginarul sacru la Oradea între tradiţie bizantină şi baroc*, Editura Arca, Oradea, 2008 respectiv, în cartea *Alegorii, simboluri şi decoraţii în arta barocă orădeană,* apărută în Editura Muzeului Ţării Crişurilor Oradea, 2011, consacrată analizei repertoriului decorativ, simbolic şi alegoric al barocului orădean.

În investigarea barocului orădean am urmărit surprinderea relaţiei dintre *Contrareformă* şi temele picturii religioase locale, evidenţierea teatralismului specific stilului, definirea dimensiunilor sale simbolice, alegorice şi decorative, a ipostazelor specifice cultului marial baroc şi cultului diferiţilor sfinţi, relevarea elementelor de morfologie barocă în arhitectura, pictura, sculptura şi decoraţia sculpturală din Oradea, analiza ecourilor acestui stil în arta autohtonă, de tradiţie bizantină. Prin referinţe la arhitectură, sculptură şi pictură, lucrarea relevă contribuţia specifică a confesiunilor creştine din Oradea la primirea şi asimilarea creatoare a unui stil de referinţă al artei europene şi internaţionale.

Mulţumesc domnului Prof. Univ. Dr. Aurel Chiriac, istoric de artă, Directorul Muzeului Ţării Crişurilor din Oradea pentru posibilitatea de a cerceta această temă în cadrul instituţiei muzeale. Mulţumesc de asemenea, istoricilor de artă Dr. Georg Lechner de la *Muzeul Belvedere* din Viena, Dr. Joost Vander Auwera de la *Muzeul Regal de Arte Frumoase* din Belgia, Prof. Univ. Dr. Ugo Ruggieri din Veneţia pentru valoroasele sugestii interpretative.

I.BAROCUL-ACCEPŢII SEMANTICE ŞI STILISTICE ÎN ISTORIOGRAFIA ARTEI EUROPENE ŞI ROMÂNEŞTI

În istoriografia axată pe definirea conceptuală şi stilistică a barocului au apărut numeroase controverse în legătură cu clarificarea originii termenului, dar şi a trăsăturilor şi motivaţiilor care au determinat apariţia acestui stil.

În explicarea originii termenului au fost luate în considerare două sensuri etimologice: portughezul "barroco", folosit pentru a numi perlele de formă neregulată, respectiv termenul omonim, utilizat în latina medievală în cadrul scolasticii pentru a desemna o formulă de silogism. Aşa cum afirmă Adrian Marino, ambele sensuri fixează ideea de straniu, ciudat, bizar, o deviaţie de la ceea ce este normal[5]. Difuzat prin intermediul scolasticii, termenul a primit conotaţii peiorative odată cu degradarea prestigiului raţionamentelor şi a învăţământului de tip scolastic. În secolul al XVI-lea umaniştii Louis Vives (1492-1540), Michel de Montaigne (1533-1592) asimilează barocul sofismelor, formelor de raţionament lipsite de conţinut.

Aplicarea termenului pentru caracterizarea fenomenelor artistice s-a realizat în secolul al XVIII-lea în ambianţa enciclopedismului francez. În *Dicţionarul Academiei Franceze* din 1740 cuvântul "baroc" apare cu un sens figurat, cu accepţia adjectivală de "neregulat", "bizar", "inegal". Identificat cu bizarul, barocul a desemnat iniţial în arhitectură un gust contrar principiilor unanim împărtăşite, o căutare afectată a formelor extraordinare. Această accepţie apare în *Enciclopedia franceză* din 1758: "Barocul în arhitectură este o nuanţă a bizarului ... Ideea de baroc antrenează după sine pe aceea de ridicol împins până la exces." Acest text a fost considerat punctul de plecare pentru transformarea adjectivului într-un calificativ minimalizator. În *Suplimentul* la *Enciclopedia* din 1776, Jean Jacques Rousseau (1712-1778) consideră că o muzică barocă este aceea a cărei armonie e confuză, încărcată de modulaţii şi disonanţe..."[6]. În aceeaşi sursă se indică posibilitatea provenienţei termenului din limbajul scolasticii: "Este foarte posibil ca acest termen să provină din *barroco*-ul logicienilor. Lui Quatremère de Quincy (1755-1849), în *Enciclopédie Metodique* din 1788, i se datorează o aplicare explicită a termenului pentru caracterizarea artei italiene ilustrate de Borromini. Şi pentru Quatremère de Quincy, noţiunea de baroc defineşte bizarul, ridicolul, excesul. În studiul *Baroc şi manierism,* Ion Istrate susţine că în literatura franceză a secolului al XVIII-lea s-ar fi realizat un transfer semantic prin care accepţia peiorativă a silogismului "barocco" a fost extinsă şi

5A. Marino, *Barocul,* în vol. Clasicism, Baroc, Romantism, Editura Dacia, Cluj, 1971, p. 56-57

6Apud L. V.. Tapié, *Barocul,* Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1969, p. 13

asupra artelor plastice pentru a desemna formele excesive, lipsite de măsură şi bun gust. Introducerea termenului baroc în istoria artei este considerată opera lui Winckelmann. Teoretician al neoclasicismului, acesta consideră, în *Geschichte der Kunst des Alterumus* (1764), că orice îndepărtare de la antichitate şi natură este o îndepărtare de la principiile artei: "Giuseppe Arpino, Bernini şi Borromini au pierdut în sculptură, pictură şi arhitectură, natura şi antichitatea"[7].

Supravieţuirea sensului peiorativ al termenului în secolul al XIX-lea a fost favorizată de opiniile unor cercetători formaţi în cultul valorilor clasice. În 1855, în *Der Cicerone,* Jacob Burckhardt (1818-1897) foloseşte pentru prima dată termenul "baroc" cu o accepţie stilistică: barocul este stilul afirmat în arta italiană după 1580, când "încetăm să mai caracterizăm pe artişti individual"[8]. Particularitatea definirii sale constă în considerarea barocului ca o formă decadentă a artei renascentiste: "Barocul vorbeşte acelaşi limbaj ca şi *Renaşterea,* dar într-un dialect sălbatic". Spre sfârşitul vieţii Burckhardt va reveni asupra barocului, recunoscându-i meritele în cadrul unei monografii despre Rubens.

La sfârşitul secolului al XIX-lea se estompează sensul depreciativ al termenului de baroc, rămânând în vigoare accepţia stilistică şi definirea printr-o raportare antinomică faţă de clasicismul renascentist, considerat ca reper. Henrich Wölfflin (1864-1945) este creatorul conceptului pozitiv de baroc şi primul teoretician care a trasat morfologia stilului în artele plastice. În lucrarea *Renaissance und Barock,* apărută în 1888, Wölfflin contestă ideea că barocul ar corespunde unei decadenţe a *Renaşterii.* Transformarea stilistică a clasicului în baroc echivalează cu o trecere de la rigoarea artei renascentiste la o artă "liberă şi pitorească". Cartea sa marchează începutul reevaluării artei baroce, continuată de alţi istorici germani ai artei (Cornelius Gurlit, Alois Riegl), iar în Italia de Giulio Magni şi Corrado Ricci. Opera sa este importantă, atât pentru că a realizat o "primă analiză tehnică serioasă a dezvoltării stilului baroc la Roma", ci şi pentru că autorul se referă la posibilitatea aplicării termenului de baroc la literatură şi muzică[9].

Considerând că particularitatea stilistică a barocului este "pitorescul fondat pe impresia de mişcare", Heinrich Wölfflin analizează principiile care definesc arhitectura barocă în opoziţie cu arhitectura *Renaşterii*"[10]. Astfel, ordonarea clară, simetrică, preferinţa pentru simplitatea şi nobleţea liniei, proprii *Renaşterii,* vor fi înlocuite în baroc prin efectele de masă şi mişcare, obţinute prin dispoziţia ritmică şi oblică, jocul de înaintare şi retragere al faţadelor, accentuarea plasticităţii

7 Apud Grigore Arbore, *Forma ca viziune. Consideraţii asupra barocului,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1984, p. 270 *Ibidem,* p.16
8 *Ibidem,* p.16 R. Wellek, *Conceptele Criticii,* Editura Univers, Bucureşti, 1970, p.74
9 R. Wellek, *Conceptele Criticii,* Editura Univers, Bucureşti, 1970, p.74
10 *Heinrich Wölfflin, Renaissance et Baroque, Bâle, 1961, p. 68*

monumentelor, efectele de lumină şi umbră, sentimentul nou al unei spaţialităţi ce tinde spre infinit, afirmat plenar în cadrul arhitecturii religioase baroce. Punând accent pe grandoarea spaţială, sugestia infinităţii celeste, exploatarea scenografică a efectelor de lumină şi umbră, barocul exprimă o nouă religiozitate corespunzătoare "dorinţei sufletului de a se pierde în infinit"[11].

Apărută în 1915, lucrarea *Kunstgeschichliche Grundbegriff,* de acelaşi autor este considerată o contribuţie fundamentală la definirea esteticii stilului. Autonomia şi originalitatea barocului rezultă din cinci categorii de contrarii care opun estetica clasică celei baroce. Trecerea de la clasic la baroc în artele figurative este echivalentă cu tranziţia realizată de la liniar la pictural, de la reprezentarea plană la reprezentarea în profunzime, de la forma închisă la forma deschisă, de la multiplicitate la unitate, de la claritatea absolută la claritatea relativă[12]. Influenţat de estetica lui Fiedler, Wölfflin îşi concentrează analiza asupra opoziţiei dintre tactilitate şi vizualitate. Astfel, clasicul este linear şi plastic, se defineşte printr-o conturare puternică şi clară a formelor solide, oferind contemplaţiei un sentiment pronunţat al tactilului. Viziunea barocă, considerată picturală, aduce în artă preferinţa pentru aparenţa optică, rezultată din dinamismul formelor surprinse în mişcare, folosirea scenografică a unor mari mase de lumină şi umbră, care învăluie corpurile şi atenuează contururile. În timp ce viziunea lineară preferă orizontalitatea şi reprezentarea plană, barocul introduce în pictură profunzimea şi verticalitatea, invitaţia ascensională. Formelor izolate şi delimitate spaţial, barocul le opune "formele deschise", care nu admit delimitări rigide şi care au valoare doar ca parte a unei imagini de ansamblu[13]. De la unitatea obţinută în *Renaştere* prin juxtapunere, se trece în arta barocă la o unitate organică, rezultată din convergenţa dinamică a elementelor. Într-o epocă dominată de definiri peiorative ale barocului, istoricul de artă Wölfflin este primul care a contribuit la reconsiderarea pozitivă a acestuia. Trăsăturile formale pe care le-a identificat, deşi pot fi completate, îşi păstrează actualitatea pentru definirea specificităţii operei de artă baroce. Ceea ce se poate reproşa teoriei sale este faptul că opera de artă şi stilul sunt definite exclusiv din punct de vedere estetic, fiind supuse unei legităţi interne a vieţii formelor, care nu ia în considerare rolul circumstanţelor istorice, mentale şi religioase. Opera sa a avut o mare influenţă în epocă, constituind punct de plecare pentru numeroşi esteticieni şi istorici de artă. Astfel, clasicul şi barocul apar definite ca nişte categorii estetico-stilistice şi în opera lui Henri Focillon (1881-1943). În *La vie des formes* apărută în 1934, acesta susţine că orice stil parcurge patru etape succesive, în analogie cu vârstele umane: una arhaică în care

11 *Ibidem*, p. 75

12 Categorii mai puţin aplicabile literaturii, în opinia lui Adrian Marino, *op.cit*, p. 69

13 *Heinrich Wölfflin, Principii fundamentale ale istoriei artei,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1968, p. 29

stilul începe să se definească, una clasică, a plenitudinii, o etapă manieristă, a rafinamentului şi una barocă, moment final în viaţa formelor, în care acestea încep să trăiască pentru ele însele invadând spaţiul.

În lucrarea *Lo Barocco* (1935), Eugenio d'Ors (1881-1954) reia tentativa de a defini evoluţia stilistică prin consideraţii pur formale, independente de contextul epocii. Clasicul şi barocul sunt doi "eoni", termen folosit pentru a denumi permanenţele istoriei, cele două tendinţe divergente ale spiritului uman, reflectate deopotrivă în artă, ştiinţă sau morfologia naturii. Pornind de la ideea unei alternanţe între tendinţa clasică spre raţionalism, armonie şi echilibru apolinic şi aspiraţia barocă spre iraţionalitate, nelinişte, fantezie şi exuberanţă ornamentală, Eugenio d'Ors consideră barocul o constantă istorică, ce se repetă în nişte epoci tot atât de îndepărtate una de alta cum este alexandrinismul de *Contrareformă*. "Eonul" baroc este acea permanenţă istorică în cuprinsul căreia spiritul şi cultura imită procedeele naturii: "Acest fenomen interesează nu numai arta, ci întrega civilizaţie şi chiar morfologia naturii". Astfel, trăsăturile categoriei baroce, definită din punct de vedere filosofico-estetic, sunt panteismul, instabilitatea, dinamismul, "formele care zboară", multipolaritatea[14]. În contrast cu clasicismul intelectualist, normativ, autoritar, barocul exprimă aspiraţiile vitaliste, nostalgia *Paradisului* pierdut, revenirea la dezordine pitorească şi sensibilitate. În ciuda unor consideraţii juste, teoria lui Eugenio d'Ors, referitoare la cele 22 de specii de baroc, nu ţine seama de unicitatea şi specificul stilurilor, precum şi de premisele istorice ale acestora. Definind barocul în contrast cu rigorismul tipic artei clasice, Eugenio d `Ors descoperă farmecul stilului, încărcătura sa afectivă şi psihologică, vraja misterioasă pe care o exercită asupra privitorului. Exegetul consideră că "partea de feminitate fatală" a barocului, "desfătarea pe care o provoacă ea şi tulburarea pe care această desfătare o transmite sufletului, (este) capabilă să anihileze într-o singură zi comorile adunate după o anevoioasă ucenicie clasicizantă".

În opoziţie cu ideea unui baroc atemporal au apărut numeroase lucrări care contextualizează istoric stilul. Istoricul austriac Alois Riegl (1858-1905) defineşte barocul inaugurat de creaţia lui Michelangelo printr-o sensibilitate exacerbată, rezultat al tensiunii dintre afectivitate şi raţiune[15]. Meritul său îl constituie surprinderea influenţei barocului italian, delimitarea stilurilor locale provinciale, evidenţierea caracterului inovator al naturalismului lui Carravagio.

O altă direcţie de cercetare a vizat determinaţiile religioase care au influenţat arta barocă. În 1921 Werner Weissbach (1873-1953) susţine că arta barocă exprimă sensibilitatea oamenilor *Contrareformei*, evidenţiind relaţia dintre *Conciliul*

---

14 Eugenio d`Ors, *Barocul*, în *Trei Ore în Muzeul Prado,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1971, p. 131, ş. u.

15Alois Riegl, *Istoria artei ca istorie a stilurilor*,Editura Meridiane, Bucureşti, 1998, p. 188

de la Trento şi temele artei baroce: martiriu, extaz, moarte. Viziunea modernă nu acordă credit formulei de "stil iezuit" propusă de Weissbach, vorbindu-se despre un baroc protestant în Germania (Gryphius, Angelus Silesius), Olanda sau Franţa. În mod similar, manifestările baroce din arta ortodoxă răsăriteană nu au exprimat o adeziune de ordin confesional cu curentul *Contrareformei*. În studiul iconografic *L'art religieux apres le Concile de Trente* (1932), Emile Mâle (1862-1954)[16] încearcă să stabilească un determinism riguros între decretele Conciliului şi inspiraţia artiştilor. În opinia sa, clerul participant la Conciliu a fost adevăratul promotor al artei din următoarele două secole. Acest tip de determinism a fost contestat în 1941 de Pierre Francastel. Studiind relaţia dintre artă şi ideologia religioasă a secolului al XVI-lea, acesta ajunge la concluzia că Conciliul a reprezentat doar momentul final al evoluţiei spre o religie sensibilă, început în prima jumătate a secolului al XVI-lea. În opinia sa, arta barocă anticipată de stilul lui Correggio a evoluat pe parcursul secolelor XVII-XVIII într-o direcţie opusă faţă de austeritatea preconizată de Conciliu. Iezuiţii, care au preluat controlul imagisticii au depăşit cu mult viziunea iniţială a clerului, propunând o artă adaptată religiozităţii maselor.

Scopul persuasiv al artei religioase baroce, subordonat catolicismului, a fost reliefat şi de eseistul Giulio CarloArgan (1909-1992) în studiul *Retorica şi arta barocă,* apărut în 1955. Şi în opinia acestuia, cea mai mare parte a reprezentărilor religioase baroce nu reflectă, atât religiozitatea artistului, cât mai ales pe aceea a credincioşilor. Pentru a convinge şi instrui, arta barocă a trebuit să ia în considerare publicul căruia i s-a adresat, reuşind să găsească cele mai potrivite mijloace de exercitare a persuasiunii, cum sunt *trompe l'oeil*-ul şi alegoria[17].

Jean Rousset (1910-2002), în cartea *La litterature de l'âge baroque en France. Circe et le paon,* 1954, aduce noi precizări în legătură cu specificitatea artei baroce. Respingând teza lui Eugenio d`Ors a barocului înţeles ca o constantă istorică, autorul ajunge la o definiţie a acestuia pornind de la analiza arhitecturii baroce italiene ilustrată de Bernini, Borromini şi Pietro da Cortonna. Analizând acest tip de arhitectură, Jean Rousset ajunge la concluzia că universul formelor baroce stă sub semnul devenirii, metamorfozei, instabilităţii, teatralului şi decorativismului. Barocul introduce în artă domnia formelor instabile prin dialogul dansant al liniilor ondulate, exploatarea mobilităţii jocurilor de apă, crearea unor vaste ansambluri arhitecturale care invită spectatorul să fie el însuşi în mişcare. Instabilitatea, mobilitatea, metamorfoza, dominaţia decorului, pasiunea deghizării îl determină pe autor să situeze epoca barocă sub semnul a două simboluri: *Circe,*

---

16 Aigrain René, *Émile Mâle, L'art religieux après le Concile de Trente,* în *Revue d'histoire de L'Église de France,* tom XX, nr. 88, 1934, p. 471-478

17 Giulio Carlo Argan, "*Retorica*" *şi arta barocă,* în *De la Bramante la Canova,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1974, p. 166-174

personificare a metamorfozei şi *Păunul,* simbolul ostentaţiei[18].

O abordare complexă a stilului baroc a fost realizată de istoricul Lucien Victor Tapié (1900-1974), în lucrarea *Baroque et classicisme* (1957). Autorul susţine necesitatea investigării circumstanţelor istorice, a climatului social şi mental cu care fenomenul artistic se află în interdependenţă. Difuzat într-o parte a Europei în secolele XVI-XVIII, barocul a fost în opinia sa, expresia unei ordini religioase, sociale şi politice; astfel, el s-a răspândit masiv în ţările cu o societate ierarhizată, definită prin întrepătrunderea sferelor monarhică, aristocratică şi religioasă, în cadrul unor state cu o economie preponderent rurală. Europa barocă este definită de autor ca fiind o epocă prin excelenţă a ruralilor, fapt confirmat de receptarea stilului în ţările Europei Centrale şi Rusia[19].

Preocupat de determinaţiile istorice ale stilului, Tapié explică decadenţa barocului prin apusul acestei lumi aristocratice şi apariţia în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, a unui nou climat intelectual, economic şi social. Deşi îşi păstrează actualitatea pentru interpretarea barocului central-european, teoria sa este contrazisă de receptarea barocului în forme proprii de către societatea protestantă şi predominant mercantilistă a Ţărilor de Jos.

Referindu-se la originile italiene ale stilului, autorul surprinde corelaţia dintre abandonarea stilului renascentist şi contextul dramatic determinat de invadarea Italiei de armatele lui Carol Quintul în 1527. Noul context a determinat prăbuşirea echilibrului spiritual al lumii renascentiste, orientând creaţia artistică spre exprimarea patetică a angoasei şi suferinţei[20]. Contestând opiniile curente în legătură cu arta barocă, Tapié susţine că aceasta nu merită să fie considerată decadentă sau o alterare a *Renaşterii*, întrucât strămoşii acestei arte sunt *Renaşterea* şi idealurile religioase exprimate la *Conciliul de la Trento.*

Analizând afirmarea barocului în Europa Centrală, autorul se referă la contextul politico-religios rezultat din îmbinarea *Reconquistei* de după 1683 cu avansul *Contrareformei* catolice în teritoriile intrate în stăpânirea *Casei de Habsburg.* În această arie dominantă de eclectism, deschisă deopotrivă influenţelor italiană şi franceză, primite pe filiera austriacă, barocul s-a impus ca artă oficială, dar şi ca artă a palatelor senioriale şi ecleziastice, a abaţiilor şi ţăranilor catolici. Lumea, predominant rurală din ţările integrate *Imperiului Habsburgic,* a primit cu

---

18 Jean Rousset, *Literatura barocului în Franţa,* Editura Univers, Bucureşti, 1976, p. 171; Cele două personaje sunt considerate arhetipi ai literaturii baroce de către Adrian Marino, *op.cit.*, p. 89. Stolnicul Constantin Cantacuzino este considerat de acelaşi autor primul român care a venit în contact cu un mediu literar baroc, în Italia, la Padova (1607-1609), fapt evident în catalogul bibliotecii sale. "Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragice expressa" este "probabil cea mai veche piesă de teatru din Transilvania scrisă în limba română (către 1780)".,p. 94

19 L. V. Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris, 1979, p. 191

20 *Ibidem,* p. 114

entuziasm barocul, care prin intermediul strălucirii ostentative şi a sensibilităţii religioase a găsit cele mai potrivite mijloace pentru a cuceri masele. Existenţa unor tonalităţi regionale sau naţionale care pot fi identificate în spaţiul Europei Centrale nu a împiedicat afirmarea unei unităţi de concepţie, determinate de circulaţia meşterilor şi propagarea stilului în contextul *Contrareformei.* Reluând problema barocului central-european în studiul sintetic *Le baroque,* apărut în 1969, Tapié distinge trei etape în evoluţia acestuia: prima, între 1580-1650 caracterizată de triumful *Contrareformei* şi al *Casei de Habsburg*, a doua între 1650-1730 cu un moment culminant între 1685-1720 (faza de afirmare a barocului imperial), a treia, între 1720-1780, când barocul se metamorfozează în *rococo* şi apar primele semne ale unei reacţii clasicizante[21].

Esteticianul Noël Mouloud (1914-1984), în lucrarea sa *La peinture et l' espace*, publicată în 1964, realizează o analiză structurală a metamorfozelor specifice "formei picturale", un studiu de filosofia şi psihologia formei. Asemenea lui Heinrich Wölfflin, autorul defineşte stilul baroc ca "un stil al formelor în mişcare": "Deschiderea, continuitatea, flexibilitatea şi indeterminarea sunt aspectele valorii fundamentale de mobilitate, ale categoriei directoare a artei baroce"[22]. Trăsăturile definitorii ale stilului baroc, conturate prin opoziţie cu arta *Renaşterii*, sunt "predominanţa maselor fluente asupra volumelor pure; construcţia figurilor în jurul centrelor de forţă, mai degrabă decât în jurul centrelor de simetrie"; preferinţa pentru formele spiralate şi situaţiile în care corpurile personajelor sunt deformate prin tensiuni.

Complexitatea artei baroce a fost surprinsă şi de John Rupert Martin în lucrarea sa, *Barocul* (1977). Absenţa unităţii stilistice este considerată o trăsătură a epocii baroce, în care barocul italian, imaginativ, coexistă cu barocul clasicizant francez şi cu realismul sobru al Şcolii flamande şi olandeze. Trăsăturile artei baroce sunt definite pe baza relaţiei dintre conţinutul tematic al artei şi determinaţiile curentelor de gândire ştiinţifice sau religioase ale epocii. Naturalismul lui Carravagio este considerat prima forţă eliberatoare a artei baroce, cu consecinţe asupra întregii picturi. Autorul se referă la "principiul spaţiului coextensiv", prin care artistul baroc transcede barierele dintre opera de artă şi lumea reală: "Principiul spaţiului coextensiv se manifestă într-o varietate de forme, printre care se numără procedeele în *trompe l'oeil*, folosite de artişti pentru stabilirea unei interconexiuni între spaţiul real al spectatorului şi spaţiul fictiv al picturii"[23]. Sugestia mişcării, scenografia luminii, concepută deopotrivă ca fenomen fizic

---

21 Idem, *Barocul,* Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1969, p. 132

22 N. Mouloud, *Pictura şi spaţiul*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978, p. 217-218. Tot în acest sens, autorul afirmă că personajele "ce populează spaţiile baroce şi care participă la legăturile dinamice ale acestora, trăiesc într-un regim de tensiune, un regim exaltat al acţiunii" (*op.cit*., p. 255)

23 John Rupert Martin, *Barocul,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1982, p. 100-106

şi supranatural, explorarea psihologiei misticismului, gustul pentru alegorie şi influenţa antichităţii clasice sunt considerate decisive pentru definirea barocului[24].

Rosario Assunto (1915-1994), în celebrul său eseu, *Infinita contemplazione. Gusto e filosofia dell Europa barocca*, 1979[25] situează universul baroc sub semnul teatrului, arta în expansiune a unei epoci care trăieşte prin reprezentare şi transformă totul în spectacol. Veşmintele fastuoase, prilej pentru contemplarea distincţiei sociale, spectacolul oferit de liturghia barocă, proliferarea decorurilor şi a teatralităţii în sfera artelor vizuale, demonstrează situarea omului baroc în centrul unui "spectacol" universal, în care acesta era în acelaşi timp, actor şi spectator[26]. Lucrarea este o contribuţie teoretică esenţială şi prin reliefarea fundamentelor metafizice ale esteticii baroce. Prin recursul la filosofia leibnitziană, Assunto demonstrează interdependenţa dintre aceasta şi arta barocă. Apologet al ornamentului arhitectural, al liniei curbe şi semnificaţiilor alegorice, Leibnitz a venit în contact cu mediile în care s-a elaborat barocul italian şi austriac, aderând la concepţia barocă a "lumii ca teatru" şi contribuind la formarea gustului şi ideilor estetice ale epocii. În acest sens, autorul evidenţiază resursele filosofice ale arhitecturii teatrale baroce, rezultate din preluarea unor elemente esenţiale ale teoriei leibnitziene, cum sunt definirea armoniei ca unitate a diversităţii, respectiv teoriile despre spiritualizarea materiei şi materializarea spiritului. În filosofia sa îşi găsesc justificarea dorinţa de reprezentativitate, *sublimul*, somptuozitatea barocului, dar şi noţiunea de *graţie*, devenită reper estetic în epoca rococo-ului[27].

În opinia lui Umberto Eco (1932-2016), tranziţia de la manierism la baroc trebuie văzută ca un "efect al dramatizării vieţii, legate strâns de căutarea unei noi modalităţi de a da glas Frumuseţii", prin inedite efecte de uimire şi surpriză, evidente şi în soluţiile arhitectonice neobişnuite ale unor arhitecţi ca Borromini şi Guarino Guarini[28]. Eseistul italian consideră că "esenţa Frumuseţii baroce constă în caracterul de integralitate, de totalitate al creaţiei artistice"[29]. Asemenea interdependenţei dintre corpurile cereşti, "în fiecare amănunt al lumii baroce se pliază şi totodată se desface întregul cosmos"[30].

În concluzie, autorii influenţaţi de perspectiva de abordare estetico-filosofică au considerat barocul, fie o constantă istorică şi stilistică (Eugenio

---

24 *Ibidem*

25Publicat în limba română sub titlul Rosario Assunto, *Universul ca spectacol. Arta şi filosofia Europei baroce*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983

26*Ibidem*, p. 141

27 *Ibidem*, p. 11-83

28 Umberto Eco, *Istoria Frumuseţii*, ediţie îngrijită de Umberto Eco, 2004 (versiunea italiană), 2005, versiunea în limba română, p. 228

29 *Ibidem*, p. 234

30 *Ibidem*

d'Ors), fie o fază decadentă, întâlnită în evoluţia oricărui stil (Henri Focillon). Deşi defineşte barocul tot dintr-o perspectivă strict estetică, teoreticianul Heinrich Wölfflin are meritul de a fi elaborat criteriile formale ale stilului în sfera artelor plastice. Cercetările ulterioare au contribuit la delimitarea spaţială şi temporală a barocului, la nuanţarea trăsăturilor sale, respectiv la definirea unor elemente particulare de morfologie şi specific naţional.

În lucrarea *Barocul ca tip de existenţă* (1977), eseistul român Edgar Papu (1908-1993) îşi propune să abordeze barocul nu în calitatea de curent stilistic, ci ca pe un fenomen de viaţă. Eseul său se bazează pe investigarea tipului de trăire, a "atitudinii emoţionale" care domină epoca barocului. Ca şi Assunto, autorul consideră că teatrul este arta în care se exprimă cel mai pregnant " trăirea specifică barocului ". La fel ca şi arta teatrală, barocul recurge la şocuri emoţionale pentru a impresiona. În acest sens, noţiunile de tragic, dramă, spectacol se răsfrâng în baroc asupra tuturor artelor. Investigând rădăcinile "emoţionale" ale stilului, Edgar Papu consideră că barocul exteriorizează o trăire tragică, o tensiune lăuntrică şi un iluzionism compensatoriu, propriu artei teatrale[31].

Sincretismul artelor sub semnul decorativismului iluzionist, *trompe l'oeil*-ul şi *grisaille*-ul, patetismul picturii şi al sculpturii baroce, pasiunea deghizării ilustrează felul în care teatrul şi-a impus propriile categorii în celelalte domenii artistice din epoca barocă.

Luând în considerare contextul istoric al afirmării barocului, autorul afirmă că acesta este un răspuns compensatoriu la un climat social-politic deziluzionant, când Italia se afla sub dominaţie străină, Spania era pauperizată, iar Germania dominată de consecinţele *Războiului de 30 de ani. Contrareforma* şi-a susţinut propaganda defensivă printr-o strălucire ostentativă, concretizată în arta religioasă barocă[32]. Acest tip de strălucire care compensează o deficienţă este simbolizat de autor prin motivul *perlei*, răspândit odată cu afirmarea barocului. "Componenta feminină" a stilului se referă la tendinţa barocă de a convinge prin recursul la agremente feminine ca decorativismul, strălucirea materialelor şi solicitarea senzorială.

Reluând concluzia lui Giulio Carlo Argan, Edgar Papu consideră că la baza trăirii baroce stă "aptitudinea de a convinge", exprimată prin amplificarea retorică a ornamentaţiei şi a gesticii. Interferenţa artelor, tendinţa acestora de a-şi masca propria identitate s-a realizat prin intermediul decorului, principalul dizolvant al specificului pe care-l prezintă fiecare domeniu artistic[33]. Contradicţia, echivocul care stau la baza trăirii baroce sunt reflectate şi prin tipurile umane

31 Edgar Papu, *Barocul ca tip de existenţă*, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1977, p. 33
32 *Ibidem*, p. 444
33 *Ibidem*, p. 177

generate de epoca barocă: Hamlet, Don Quijote, Faust, Don Juan, considerate cele mai complexe şi insondabile din literatura universală.

Aceeaşi perspectivă eseistică, de o largă deschidere culturală este ilustrată de contribuţiile unor personalităţi ale culturii şi artei româneşti ca George Călinescu, Alexandru Ciorănescu, Adrian Marino, Romul Munteanu (cu referinţe la literatura universală şi românească)[34], George Oprescu, Răzvan Theodorescu, Victor Ieronim Stoichiţă, Virgil Vătăşianu, Marius Porumb, Nicolae Sabău etc. în sfera istoriografiei de artă din România.

Alexandru Ciorănescu (1911-1999), în lucrarea *Barocul sau descoperirea dramei*, publicată în limba română în 1957 în limba spaniolă şi în 1980 în limba română, se referă originea termenului, respectiv evoluţia noţiunii de la conotaţiile negative la accepţia sa pozitivă de stil artistic cu trăsături particulare. Eseistul român analizează "teoria barocului după Wölfflin", remarcând dificultăţile aplicării acesteia la analiza barocului literar, pe care-l raportează la literatura barocă spaniolă. Din punct de vedere literar, autorul consideră drama ca fiind cea mai mare inovaţie a barocului[35]. Criticul literar se referă tangenţial şi la procedee specifice barocului artistic, ca *trompe l' oeil-ul*, artificiu baroc "datorită căruia spiritul se vede obligat să se deplaseze neîncetat între diferitele valori noţionale pe care i le oferă opera de artă". Prin efectele sale aspra privitorului, acest procedeu face din opera de artă "o dovadă excepţională de ingeniozitate ce reclamă o constantă tensiune" şi stimulează spectatorul să colaboreze şi să participe el însuşi la semnificaţia operei de artă baroce[36].

În volumul al II-lea din *Manualul de istoria artei*, intitulat *Barocul şi secolul al XVIII-lea*[37], apărut în anul 1944, regretatul istoric de artă, Acad. George Oprescu (1881-1969) a realizat o analiză interpretativă nuanţată a manifestărilor specifice artei baroce în diferite ţări europene: Italia, Franţa, Belgia, Olanda, Spania, precum şi surprinderea particularităţilor stilistice ale artei dezvoltate pe parcursul secolului al XVIII-lea în Spania, Anglia, Germania, Italia. Referindu-se la climatul confesional care a contribuit la apariţia noului stil, autorul remarca: "apariţia nevoii de a se imagina aievea tot ce constituise viaţa martirilor, o predilecţie pentru formele de autochinuire ascetică, pentru renunţarea la plăcerile

---

34 Al. Ciorănescu, *El Barroco o el descumbrimiento del drama*, Universidad de la Laguna, 1957; George Călinescu, Matei Călinescu, Adrian Marino, Tudor Vianu, în vol. *Clasicism, Baroc, Romantism,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1971; Alexandru Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980; Romul Munteanu, *Clasicism şi baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea*, Editura Univers, 1985. O trecere în revistă a contribuţiilor la definirea stilisticii baroce în literatura literatura română, la Ion Istrate, *Baroc şi manierism. Concurenţa literară a două concepte estetice*, Editura Paralela 45, 2000, p. 7-22

35 Al. Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 348

36 *Ibidem*, p. 100-101

37 George Oprescu, *Manual de istoria artei, Barocul şi secolul al XVIII-lea,* 1944

lumeşti, şi o pasiune aproape febrilă pentru Christ Pătimitorul, pentru Fecioară, pentru suferinţele acesteia când Fiul Ei se găsea răstignit pe cruce"[38].

Analizând fenomenul artistic românesc din spaţiul românesc extracarpatic (secolele XVII-XVIII), Acad. Răzvan Theodorescu acreditează în lucrările sale ideea că "existenţa românească în orizontul barocului se defineşte printr-o estetică de compromis între Orient şi Occident, vechi şi nou"[39]. Aceluiaşi istoric de artă i se datorează sintagma de "baroc ortodox postbizantin", specific Europei Răsăritene din epoca turcocraţiei[40], analizată dintr-o amplă perspectivă cultural-artistică şi de istorie a civilizaţiei în lucrarea *Civilizaţia românească între medieval şi modern. Orizontul imaginii (1550-1800).* Cartea demonstrează cu multiple mărturii iconografice, dar şi de istorie a civilizaţiei şi mentalităţii, "felul în care arta românească s-a racordat, tot mereu într-un duh netrădat al locului, la ceea ce au fost marile stiluri internaţionale post-renascentiste, ca *manierismul* şi *barocul*"[41], dezvăluind mecanismele în care s-a desfăşurat "patronajul artistic românesc" al unor domnitori cu deschidere spre modernitate, iubitori de cultură şi artă, ca Matei Basarab, Vasile Lupu, Constantin Brâncoveanu, Nicolae Mavrocordat. Istoricul de artă remarcă pe drept cuvânt, autohtonizarea influenţelor stilistice străine în forme locale "de o liniştită armonie"[42].

În lucrarea *Forma ca viziune*, istoricul de artă Grigore Arbore realizează o trecere în revistă a accepţiei termenului de baroc, de la conotaţiile peiorative până la definirea stilistică a acestuia. Arhitectura şi sculptura barocului italian sunt analizate din perspectiva teatralismului, a antinomiei clasic-baroc, a "spaţiului cu funcţie de reprezentare", exploatat de Bernini şi Borromini, a recursului la alegorie, decoraţie şi interdependenţa artelor sub semnul iluzionismului etc[43]. În studiul "Johann Bernhard Fischer von Erlach şi eternizarea gloriei imperiale", acelaşi autor analizează resursele iconografice franceze, dar şi italiene ale proiectelor vieneze elaborate de renumitul arhitect austriac. Din această pespectivă, atât Palatul de la Schönbrunn, cât şi Biserica Sfântul Carol din Viena pot fi considerate monumente-simbol, reflexe ale ideologiei imperiale a Habsburgilor, elaborate în spiritul barocului tardiv[44].

38*Ibidem*, p. 12

39Răzvan Theodorescu, *Gusturi şi atitudini baroce la români în secolul al XVII-lea*, în *Studii şi cercetări de Istoria Artei, Seria Artă plastică* , XXIX, Editura Academiei Române, 1982, p. 40

40 Idem, *Civilizaţia românilor între medieval şi modern*, vol. I-II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1987, vol I, p. 32

41*Ibidem*, p. 34

42 Idem, *Civilizaţia românilor între medieval şi modern*, vol. II, Editura Meridiane, Bucureşti, p. 165

43 Grigore Arbore, *Forma ca viziune. Consideraţii asupra barocului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1984

44 Idem, *Johann Bernhard Fischer von Erlach şi eternizarea gloriei imperiale*, în vol. *Iisus*

O parte semnificativă din cărţile istoricului de artă Victor Ieronim Stoichiţă sunt consacrate fenomenului artistic baroc, lucrările remarcându-se prin complexitatea şi modernitatea abordării unor aspecte particulare ale picturii baroce europene: *Georges de la Tour*[45] (1980), *Creatorul şi umbra lui* (1982), *Instaurarea tabloului. Metapictura în zorii Timpurilor Moderne* (1999)[46], *Efectul Don Quijote. Repere pentru o hermeneutică a imaginarului european* (1995)[47], *Scurtă istorie a umbrei* (2000)[48] şi îndeosebi, *Experienţa vizionară în arta spaniolă a secolului de Aur* (2011)[49]. Cu caracter eseistic, lucrările tratează procedeele specifice picturii baroce ca *trompe l'œil*-ul, din perspectiva dialogului, tipic acestui stil prin excelenţă persuasiv, dintre "creator- operă- spectator"[50]: "Arta devine, mai mult ca niciodată, un mijloc de expresie şi comunicare. Opera trebuie să emoţioneze, să tulbure, să convingă..."[51]. Bazată pe metode specifice iluzionismului pictural, "opera barocă vine în întâmpinarea" [52] spectatorului tabloului, care este mereu luat în considerare de artistul baroc, devenind integrantă a lucrării, concepute special pentru convingerea lui. Spre deosebire de alţi artişti, creatorul baroc recurge prin excelenţă la "puterea imaginaţiei", cu scopul de a impresiona privitorul tabloului şi a-l implica în opera de artă; specializat în exerciţiul spiritual "al închipuirii", el are menirea de a reprezenta imaginarul "ca şi când ar fi real"[53]. Scopul *trompe l' oeil*-urilor era acela de altfel, acela de a traduce posibilul în vizibil, de a oferi credinciosului certitudini de ordin spiritual.

Autorul analizează, din această perspectivă, trăsăturile specifice "imaginii vizionare" din arta religioasă spaniolă a *Secolului de Aur*. La fel ca în lucrările anterioare, studiile de caz evidenţiază procedeele persuasive ale artei baroce, "ce leagă spaţiul spectatorului de cel al imaginii"[54]. Retorica barocă a "inexprimabilului" este subordonată transpunerii picturale a unor experienţe

---

între tâlhari. Scrieri de istoria artei şi a culturii, Editura Litera Bucureşti, 2012, p. 200-226

45 Victor Ieronim Stoichiţă, *Georges de la Tour*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1980

46 Idem, *L'Instauration du tableau. Métapeinture àl'aube des Temps Modernes*, Paris, 1993; Londra, 1995; Ediţia în limba română, cu o trad. de Andrei Niculescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1999

47 Idem, *Efectul Don Quijote. Repere pentru o hermeneutică a imaginarului european,* Trad. de Ruxandra Demetrescu, Gina Vieru, Corina Mircan, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995

48 Idem, *A short history of the Shadow*, Londra, 1997, ediţie în limba română, Editura Humanitas, 2000; 2008

49 Idem, *Painting and Visionary Experience in Spanish Golden Age Art*, Londra/ Cambridge, 1995; Ediţia în limba română, cu o trad. de Ruxandra Demetrescu şi Anca Oroveanu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011

50 Idem, *Creatorul şi umbra lui*, Editura Humanitas, Bucureşti, ediţia a doua, 2007, p. 198-199

51 *Ibidem*, p. 198-199

52 *Ibidem*, p. 195

53 *Ibidem*, p. 196

spirituale ieşite din comun, ca viziunea sau extazul mistic. Interdependenţa dintre planurile terestru-celest, dintre planul privitorului şi cel al scenografiei sacre din tablou, sunt investigate din perspectiva *trompe l'œil-* ului mistic, menit să faciliteze credinciosului "o intrare" în imagine. Credinciosul este luat în considerare de pictorul baroc al *Contraferormei,* atât ca spectator, cât şi ca un actor, contemporan cu secvenţa de istorie sacră, respectiv cu miracolul, prezentat în cel mai persuasiv mod posibil.

În lucrarea *Arhitectură şi stil*, Aurel Teodorescu defineşte sintetic morfologia barocului, resorturile confesionale şi scenografice ale afirmării acestuia. În opoziţie cu iconoclasmul *Reformei*, consideră autorul, barocul se va strădui să seducă sufletul credinciosului prin artă. Supraabundenţa decorativă, mişcarea împinsă până la vârtej, continua căutare a efectelor plastice, somptuozitatea ceremonialului de la curtea suveranilor sunt considerate elemente definitorii pentru gramatica decorativă a noului stil[55].

În viziunea lui Dan Horia Mazilu (1943-2008) barocul este o epocă ce ilustrează în stratul de profunzime un anumit efort spre noutate, spre fervoarea descoperirii, a revelării din unghi inedit a realului, din perspectiva unei continue redimensionări a umanului. Urmărind conceptul de baroc în literatura română, autorul surprinde elementele unei noi paradigme culturale care se face simţită în secolul al XVII-lea: "Ideile umanismului baroc, sensibilitatea literară nouă au deschis căile pe care urma să păşească literatura română în drumul ei spre contemporaneizare. Barocul a însemnat o reală deschidere spirituală şi frângerea obstacolelor artificializate deja. Umaniştii români, în afara necesarului dialog intern pe care-l poartă cu ştiutorii de carte dinăuntru, într-un efort susţinut de comunicare a adevărurilor fundamentale, întreprind acum un necesar dialog cu străinătatea, cu învăţaţii din alte ţări, cărora trebuie să li se pună la îndemână informaţii cât mai exacte, în primul rând despre istoria veche a poporului român"[56]. De legăturile cu lumea barocă se leagă, în opinia autorului, primele forme de gândire umanistă românească în secolul al XVII-lea. Autorul defineşte conceptul de baroc literar, care, în perioada cuprinsă între ultimele decenii ale secolului al XVI-lea şi mijlocul secolului al XVIII-lea, se caracterizează peste tot printr-o serie de note comune, în conformitate cu principiul său "dualist, antinomic, artificios şi spectacular, făcut din antiteze, combinaţii, suprapuneri surprinzătoare de planuri şi efecte, adesea ironice, burleşti, groteşti"[57]. În atmosfera barocă din Ţările

54 Idem, *Experienţa vizionară în arta spaniolă a Secolului de Aur*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011, p. 20

55Aurel Teodorescu, *Arhitectură şi stil*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974

56 Dan Horia Mazilu, *Barocul în literatura română a secolului al XVII-lea*, Editura Minerva, Bucureşti, 1976, p. 323

57 *Ibidem*, p. 31

Române îşi are originea şi cea mai veche piesă de teatru românească, *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragice expressa*, scrisă între 1777 şi 1780, reflectând genul lucrărilor facile, inspirate din tradiţia *commediei dell`arte.* Destinată a fi reprezentată în carnaval, lucrarea se remarcă prin recursul la mijloace specifice intenţiei de a contraria, în care tragicul alternează cu grotescul, iar sensurile sunt mascate prin procedeul baroc al disimulării[58].

În eseul *Leibnitz, filosof al Europei baroce* (2001), filosoful Vasile Muscă abordează sistemul ideatic al lui Leibnitz din perspectiva dimensiunii mistico-religioase a epocii baroce. Marcată de obiectivul glorificării lui Dumnezeu, conform dezideratului iezuit "Ad Majorem Dei Gloriam", filosofia lui Leibnitz a fost concepută, consideră autorul, "în cadrele aceleiaşi intenţii de a preamări gloria mistică a lui Dumnezeu"[59], un adevărat laitmotiv în gândirea filosofului german. Din sistemul filosofic al lui Leibnitz se poate desprinde, atât concepţia barocă a lumii ca teatru, cât şi "dinamismul ca şi categorie primordială a conştiinţei baroce"[60], "principiul baroc al metamorfozei în devenire", eternitatea *Providenţei* şi problema raportului dintre finit şi infinit, conceptul de armonie şi perfecţiune divină, unitatea şi opoziţia dintre trup şi suflet, dar şi concepţia estetică a barocului, stil în care toate artele conlucrează "pentru a crea din Biserică imaginea în sine a marelui univers"[61].

Cuprinsă între sfârşitul secolului al XVI-lea şi mijlocul secolului al XVIII-lea, epoca barocă acoperă realităţi, forme de exprimare artistică şi medii confesionale diferite, cum sunt lumea catolică a Contrareformei, clasicismul francez sau rococoul, afirmat în spaţiul german, îmbrăcând forme distincte în mediul românesc, ortodox şi greco-catolic din Transilvania, dar şi în cel protestant din Ţările de Jos.

Pe linia deschisă de Heinrich Wölfflin, barocul a fost definit în contrast cu trăsăturile dominante ale *Renaşterii,* dar şi în continuitate cu arta lui Michelangelo şi Correggio. Unii teoreticieni (Edgar Papu, Adrian Marino, Răzvan Theodorescu, Victor Ieronim Stoichiţă) au luat în considerare resorturile metafizice, de civilizaţie sau psihologice ale lumii şi operei de artă baroce, definite prin alăturarea sau opoziţia unor contrarii, cum sunt cele dintre: natural - supranatural, trup - suflet, real - ireal, viaţă - moarte, raţiune - pasiune, dar şi a unor trăsături ca iraţionalul, evazionismul, neliniştea, tensiunea, dramatismul. Sub raportul condiţionării istorice, arta religioasă barocă poartă amprenta mişcării de reformare religioasă iniţiată înainte şi după *Conciliul de la Trento.* Din dorinţa de a convinge şi a impresiona credinciosul, arta barocă a explorat teme noi, ca martiriul, devoţiunea,

58*Ibidem*, p. 40
59Vasile Muscă, *Leibnitz, filosof al Europei baroce*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 15
60*Ibidem*, p. 25
61*Ibidem*, p. 32

extazul mistic, motivul morţii, viziunea, alegoria, apoteoza. Din punctul de vedere al structurilor formale, barocul recurge la efecte derivate din monumentalitate, dinamism, expresivitate plastică şi decorativă, iluzionism optic şi teatralitate, definind o lume a formelor în schimbare.

Frecvent contestat de esteticienii enciclopedişti (Quatremère de Quincy, J. J. Rousseau), dar şi de teoreticieni ca F. Milizia, Jacob Burckardt, Benedetto Croce, *Barocul* rămâne o realitate stilistică, dar şi una mentală, de civilizaţie, cu o individualitate pregnantă.

II. ISTORIOGRAFIA ARTEI BAROCE ÎN ROMÂNIA

A. BAROCUL ÎN TRANSILVANIA

Preocupările pentru investigarea ştiinţifică a barocului transilvănean datează din perioada interbelică, respectiv contemporană. O primă fază este reprezentată de contribuţiile, cu o importantă componentă documentară ale istoricilor de artă maghiari: Biró József, Gáras Klára, Aggházi Mária, B. Nagy Margit, Kapossy János, Kelény György. Interpretările acestora valorifică importante surse arhivistice. A doua fază este reprezentată de contribuţia originală, într-o viziune modernă a istoricilor de artă Virgil Vătăşianu, Mircea Ţoca, Nicolae Sabău, Marius Porumb, Rodica Vârtaciu, Alexandru Avram, Aurel Chiriac, Mihaela Vlăsceanu, Adriana Buzilă, Dorina Pârvulescu etc.

În cadrul istoriografiei maghiare, cel mai consecvent cercetător al barocului transilvănean a fost istoricul de artă Biró József (1907-1945). Preocuparea constantă a acestuia a constituit-o adunarea şi publicarea unui bogat material arhivistic, care l-a ajutat să reconstituie istoricul, etapele de construcţie ale monumentelor, rolul comanditarilor, contribuţia meşterilor străini şi autohtoni. Prima sa lucrare, teza de doctorat publicată în 1932, *Nagyvárad barokk és neoklasszikus müvészeti emlékei*[62], are ca obiect analiza monumentelor de arhitectură baroce şi neoclasice ale Oradiei, în perioada cuprinsă între instaurarea dominaţiei habsburgice în 1692 şi prima jumătate a secolului al XIX-lea. Perspectiva sa istoristă realizează o îmbinare între descrierea clădirilor şi reconstituirea rolului Episcopiei catolice, a Curţii de la Viena şi a Ordinelor religioase în reconstrucţia oraşului. Monumentele sunt tratate în succesiunea cronologică a edificării, începând cu modestul edificiu din 1693, Biserica "Sfânta Brigitta" şi continuând cu Biserica romano-catolică "Sfântul Ladislau", Biserica şi mănăstirea paulinilor, Bazilica romano-catolică, Palatul episcopal romano-catolic, Şirul canonicilor, Capela mizericordienilor, Biserica cu Lună, Catedrala unită "Sfântul Nicolae" şi terminând cu monumentele neoclasice. Un spaţiu larg este acordat etapelor de construcţie ale Catedralei romano-catolice şi Palatului episcopal, monumente reprezentative ale barocului orădean. Pe baza analizei stilistice, autorul demonstrează coexistenţa a două concepţii artistice diferite, a italianului Giovanni Battista Ricca, adept al barocului italian somptuos, cu concepţia predominantă, mai ponderată şi mai clasicizantă, datorată şcolii austriece, reprezentate de arhitectul Franz Anton Hillebrandt[63]. Prin aceste aprecieri, Biró József evidenţiază caracterul hibrid, mixt al construcţiei. În afară de istoricul edificării monumentelor şi descrierea analitică a acestora, autorul

62 Biró József, *Nagyvárad barokk és neoklasszikus müvészeti emlékei* [Vestigiile baroce şi neoclasice ale oraşului Oradea], Budapesta, 1932

63 *Ibidem*, p. 40

stabileşte o serie de analogii pentru monumentele barocului orădean. Astfel, fresca cupolei din Bazilica romano-catolică, operă a bavarezului Johann Nepomuk Schöpf îşi găseşte analogii în spaţiul italian, în frescele iluzioniste realizate de Andreea Pozzo şi pandantivii pictaţi de Domenichino pentru Biserica "Sant Andreea della Valle". Palatul episcopal romano-catolic din Oradea este integrat arhitecturii rezidenţiale sud-germane, având ca prototip reşedinţa episcopală din Würzburg. Capela mizericordienilor, unul dintre cele mai interesante monumente orădene din secolul al XVIII-lea, se individualizează prin originalitatea cupolei eliptice, prezentând analogii cu Biserica din Salzburg, proiectată de Gasparo Zugalli. Având analogii cu Biserica paulină din Šaštin, Biserica paulină din Oradea este considerată cel mai reprezentativ monument baroc din prima jumătate a secolului al XVIII-lea[64].

La sfârşitul demersului său analitic şi sintetic, Biró Jószef ajunge la concluzia că rolul covârşitor al meşterilor străini exclude posibilitatea de a vorbi despre un baroc local orădean. În acest sens, Biró susţine că originalitatea pregnantă a fiecărui artist, pictor, meşter, elimină posibilitatea influenţelor stilistice reciproce dintre aceştia. Fiecare a impus monumentului respectiv propria amprentă stilistică. În opinia autorului, marea cucerire a oraşului în secolul al XVIII-lea o constituie opera de reconstrucţie edilitară după 200 de ani de distrugeri, precum şi reconectarea, prin intermediul barocului, la evoluţia stilistică occidentală. O constatare importantă a lui Biró József este că arhitectură orădeană parcurge etapele succesive ale artei europene, de la barocul matur la stilul iozefinist şi până la neoclasicism[65]. Autorul reliefează deopotrivă, rolul pictorilor care au contribuit la realizarea decoraţiei interioare a bisericilor baroce din Oradea: pictorul bavarez Johann Nepomuk Schöpf, pictorii austrieci Vincenz Fischer, Johann Ignaz Cimbal, pictorii sârbi Teodor Ilić Češljar şi Arsenie Teodorovici. În partea finală a lucrării, Biró Jószef realizează şi o scurtă descriere a monumentelor ridicate la sfârşitul secolului al XVIII-lea: Biserica cu Lună, Biserica greco-catolică "Sfântul Nicolae" şi Biserica reformată Olosig. În cazul monumentelor româneşti, integrate barocului târziu provincial, autorul prezintă o sinteză a cercetărilor istoriografiei româneşti, reprezentată de Nicolae Firu şi Petre Dejeu.

În anii următori, atenţia cercetătorului s-a oprit asupra vestigiilor baroce din oraşul Cluj. În 1933 a apărut studiul consacrat Palatului Bánffy, *A Kolozsvári Bánffy – palota és tervezö mestere, Johann Eberhard Blaumann*[66]. Recurgând la documente de arhivă, autorul conturează istoricul şi etapele de construcţie ale castelului, unul din cele mai frumoase monumente baroce din Transilvania. Este

64*Ibidem*, p. 22
65*Ibidem*, p. 89
66 *Idem, A Koloszvári Banffy- palota és tervezö mestere Johann Eberhard Blaumann [Palatul Bánffy şi proiectantul său, Johann Eberhard Blaumann], Erdély Tudomanyos Füzetek, nr. 63, Cluj, 1933*

pusă în evidenţă pentru prima dată contribuţia arhitectului Johann Eberhard Blaumann la proiectarea palatului clujean, a faţadei Bisericii minorite din Cluj, precum şi a portalului de la castelul din Bonţida. Biró evidenţiază caracterul pictural al stilului lui Blaumann, exprimat prin plasticitatea monumentelor sale.

În 1934 este publicată lucrarea lui Biró despre vestigiile de artă barocă din Biserica "Sfântul Mihail" din Cluj, *A Kolozsvári Szent Mihály templom barokk emlékei*[67]. Pe baza unor documente din arhiva bisericilor parohiale, autorul identifică numele şi contribuţia unor meşteri până atunci necunoscuţi. În ansamblul lucrării, un rol important este acordat artiştilor Johann Nachtigall şi Anton Schuchbauer, subliniindu-se contribuţia lor la realizarea altarelor şi amvonului bisericii. Analizând stilistic sculptura figurativă a amvonului, Biró ajunge la concluzia că acesta este cel mai important amvon baroc din Transilvania. În acelaşi timp, autorul urmăreşte comparativ stilurile celor doi artişti, stabilind unele diferenţe: dacă la Nachtigall predomină sobrietatea, gravitatea, exteriorizarea dramei, a suferinţei, Schuchbauer aduce în lucrările sale mai multă eleganţă, graţie şi senzualitate, proprii rococoului.

La finalul cercetării, Biró ajunge la concluzia că Clujul a constituit principalul factor de propagare a barocului în întreaga Transilvanie. Acest fapt este probat, pe de o parte, prin stabilirea în oraş a celor mai talentaţi meşteri ai vremii, iar pe de altă parte prin faptul că aceştia, răspunzând unor comenzi diferite, şi-au pus amprenta asupra întregii arte baroce transilvănene. Intenţia monografică a autorului este vizibilă şi în lucrarea consacrată castelului din Bonţida, *A bonczhidai Bánffy-Kastély*[68], apărută în 1935. Printr-o referinţă constantă la documentaţia de arhivă, autorul evidenţiază relaţia dintre istoricul edificării castelului şi cel al familiei Bánffy. Secolul al XVIII-lea este considerat o epocă de strălucire în istoria castelului, datorită completărilor ulterioare în stil baroc, iniţiate de nobilul Bánffy Denes, bun cunoscător al barocului vienez. Pe baza analogiilor planimetrice, clădirea manejului şi a grajdului sunt atribuite unui arhitect austriac familiarizat cu opera lui Emanuel Fischer von Erlach, proiectantul grajdurilor imperiale.

O altă contribuţie la investigarea barocului transilvănean este studiul monografic consacrat castelului Teleki din Gorneşti, *A gernyeszegi Teleki-Kastély*[69]. Apărut în 1939, studiul se caracterizează prin aceeaşi perspectivă istoristă, pe baza căreia sunt reconstituite etapele de construcţie ale castelului, sub patronajul membrilor familiei Teleki. Datorat proiectelor arhitectului Andreas Mayerhoffer, castelul Teleki din Gorneşti este integrat edificiilor care ilustrează

67Idem, *A Koloszvári Szent Mihaly – templom barokk emlékei* [Vestigiile baroce ale bisericii Sfântul Mihail din Cluj], Cluj, 1934

68 Idem, *A bonczhidai Banffy- Kastély* [Castelul Bánffy din Bonţida], *Erdély Muzeum*, XV, Cluj, 195, p. 122-153

69 Idem, *A Gernyeszegi Teleki - Kastély* [Castelul Teleki din Gorneşti], 1939

stilul *Grassalkovich*, prezentând analogii cu palatele realizate în Ungaria la Gödöllö, Pécel, Aszód, Bükkosd.

În afara lucrărilor analitice, Biró Jószef publică în 1942 studiul sintetic *Chateaux de Transylvanie,* consacrat castelelor transilvănene realizate în stil renascentist şi baroc.

Fără a recurge la descrierea analitică a monumentelor, Biró defineşte o serie de trăsături specifice barocului transilvănean. De exemplu, pătrunderea în Transilvania într-o primă fază a barocului de influenţă italiană este relaţionată cu dominaţia habsburgică şi restauraţia catolică.

Caracterul clasicizant al barocului transilvănean este explicat prin pătrunderea stilului într-o fază tardivă a evoluţiei sale şi prin existenţa în Transilvania a unui mediu ostil faţă de un baroc exuberant[70]. Arta transilvăneană a construcţiei de palate din epoca barocă este considerată o continuare organică a celei anterioare, renascentiste, ceea ce explică coexistenţa motivelor baroce cu cele renascentiste târzii, în cadrul aceloraşi monumente. Dacă arhitectura ecleziastică stă sub semnul contribuţiei meşterilor italieni, arhitectura palatelor reflectă asimilarea, mediată de austrieci a spiritului raţionalist francez. În acest sens, castelul din Bonţida este considerat "reflexul cel mai estetic al stilului francez al palatelor", "Versailles-ul transilvănean"[71].

Influenţa raţionalismului constructiv francez este identificată şi în cazul castelului Teleki din Gorneşti, datorată asimilării elementelor franceze de către arhitectul proiectant Andreas Mayerhoffer.

După Biró, receptivitatea arhitecţilor austrieci faţă de realizările artei franceze explică apariţia şi în arhitectura barocă transilvăneană a palatelor cu curţi de onoare delimitate de aripi laterale, precum şi a acoperişurilor puternic mansardate. Proiectarea Palatului Toldalaghi din Târgu Mureş, "cea mai frumoasă casă orăşenească în stil *rococo* din Transilvania", se datorează arhitectului francez Jean Luidor. Tot în acest sens, Palatul guvernatorului Bánffy din Cluj, cel mai frumos edificiu arhitectural al oraşului, reflectă contopirea în arta lui Blaumann a elementelor italiene şi franceze, a stilurilor *Ludovic al XV-lea* şi *Ludovic al XVI-lea*. Influenţa Palatului Bánffy din Cluj asupra arhitecturii palatelor transilvănene se vede în faţadele cu balcoane ale castelelor din Bonţida şi Jibou.

Pe drept cuvânt, Biró ajunge la concluzia că dacă la sfârşitul secolului al XVIII-lea, caracterul clasicizant este trăsătura dominantă a artei constructive, la începutul secolului al XIX-lea, stilul *Empire* va deveni stilul preferat al castelelor transilvănene. În lucrarea *Erdély Müvészete*[72], apărută în 1941, Biró tratează

70Idem, *Chateaux de Transylvanie* [Palatele Transilvaniei], Budapesta, 1942, p. 10
71*Ibidem*, p. 13
72Idem, *Erdély müvészete*, Budapesta, 1941

sintetic aspecte ale barocului transilvan. Prin baroc, consideră Biró, s-a realizat conectarea provinciei la arta europeană. Noua stăpânire, favorizând catolicismul, a determinat o dezvoltare fără precedent a artei ecleziastice, prin încurajarea refacerii poziţiilor catolicismului, grav afectate de *Reformă*. În acest sens, principalele oraşe transilvănene (Cluj, Târgu Mureş, Sibiu, Alba Iulia, Dumbrăveni) şi-au construit o înfăţişare barocă, care dăinuie şi astăzi ca o "realitate vie"[73].

Referindu-se la arta religioasă, autorul subliniază importanţa decisivă a Bisericii iezuite din Cluj, "prima şi cea mai frumoasă biserică barocă din Transilvania". Tipul de biserică cu două turnuri derivat din aceasta a fost difuzat prin intermediul iezuiţilor şi franciscanilor în întreaga Transilvanie, evidenţiind odată în plus că barocul clujean este "cheia pentru înţelegerea barocului transilvănean". Autorul se referă şi la supravieţuirea unor elemente constructive proprii tradiţiei, ca zidurile groase, acoperişurile grele şi înalte, ferestrele înguste, amalgamarea influenţelor stilistice[74].

Pe drept cuvânt, autorul observă corect că dacă în arta ecleziastică inovaţiile baroce se întâlnesc adesea cu tradiţia gotică, în arhitectura palatelor, motivele baroce îşi fac loc la început în cadrul unor edificii renascentiste. De asemenea, studiul relevă contribuţia unor familii nobile cu rol conducător în istoria Transilvaniei (Haller, Teleki, Toldalághi, Bánffy, Bruckenthal) în răspândirea modei baroce a castelelor. Totuşi, autorul se contrazice atunci când pe de o parte, recunoaşte contribuţia meşterilor străini (germani, italieni), iar pe de altă parte, vorbeşte de un baroc transilvănean, datorat unui "genius locci", dezvoltat fără vreo influenţă exterioară[75]. Tot în acest sens, este amendabilă în lucrările sale concepţia despre existenţă unui baroc transilvănean ca parte integrantă a barocului maghiar.

De un real interes documentar şi istoric sunt lucrările canonicului orădean Bunyitay Vincze (1837-1915), importante pentru reconstituirea ambianţei istorice care a făcut posibilă dezvoltarea barocului orădean: *A mai Nagyvárad megalapitása*[76], *Biharvármegye oláhjai és a vallásunió*[77], *A váradi püspökség története*[78].

Alături de lucrarea lui Biró József, consacrată monumentelor de arhitectură în stil baroc şi neoclasic ale oraşului Oradea, o contribuţie importantă este monografia lui Kapossy János (1894-1952) despre arhitectul austriac Franz

73*Ibidem*, p. 115
74*Ibidem*, p. 178
75*Ibidem*, p. 116
76Bunyitay Vincze, *A mai Nagyvárad megalapitása* [Constituirea Oradiei de azi], Budapesta, 1885
77 Idem, *Biharvármegye oláhjai és a vallásunió* [Românii din Bihor şi Unirea (cu Biserica Romei, n.n.)], Budapesta, 1892
78Málnási Odön, Bunyitay Vincze, *A váradi püspökség története* [Istoria episcopiei (romano-catolice, n.n.) de Oradea], IV, Debreţin, 1935

Anton Hillebrandt, apărută în 1924[79]. Autorul a identificat în documentele de arhivă (ajunse la Budapesta), planurile realizate de Franz Anton Hillebrandt pentru monumentele complexului baroc din Oradea (în special pentru Palatul episcopal romano-catolic). Cartea sa conturează aportul specific al arhitectului austriac Franz Anton Hillebrandt în cadrul arhitecturii secolului al XVIII-lea, trecând în revistă principalele monumente proiectate de acesta, inclusiv Palatul episcopal romano-catolic din Oradea. Concluzia autorului este că Franz Anton Hillebrandt a fost cel mai important reprezentant al stilului *Ludovic al XVI-lea,* în varianta specifică epocii iozefine. Pe aceleaşi coordonate interpretative se situează cărţile şi studiile istoricului de artă Kelény György, consacrate arhitectului austriac Franz Anton Hillebrandt[80].

Din punct de vedere al informaţiilor cu caracter documentar pentru analiza sculpturii, respectiv a picturii baroce din Transilvania, un rol important îl au lucrările: *A barokk szobrászat Magyarországon*[81] de Aggházi Mária (1913-1994) şi *Magyarországi festészet a XVIII században*[82] de Garas Klára. Ele analizează etapele şi trăsăturile specifice stilului baroc, formele pe care acesta l-a îmbrăcat în diferitele provincii ale Imperiului Habsburgic.

Cele două lucrări valorifică surse documentare mai vechi, conţinând repertorii ale artiştilor, localităţilor şi a celor mai semnificative monumente baroce de pe teritoriul fostului Regat ungar, încorporate *Imperiului Habsburgic* la sfârşitul secolului al XVII-lea şi în secolul al XVIII-lea. Astfel, în repertoriul sculptorilor, realizat de Aggházi Mária se regăsesc artişti importanţi care au activat în Transilvania ca Johann König, Johann Nachtighall, Anton Schuchbauer, Simon Hoffmayer, Francisc Eberhardt, ultimii doi fiind prezenţi şi la Oradea. Tot în acest sens, Garas Klára, analizând stilistic vestigiile reprezentative ale picturii baroce de pe teritoriul fostului Regat ungar, integrat Imperiului habsburgic, se ocupă şi de creaţiile unor pictori renumiţi ca Franz Anton Maulbertsch, Johann Nepomuk Schöpf, Vincenz Fischer, Johann Ignaz Cimbal, Johann Lucas Kracker, Johann Michael Militz, Joseph Hickel etc., care au executat picturi de altar, fresce sau portrete şi în Transilvania, inclusiv în Oradea. Evoluţia picturii baroce de pe teritoriul "Ungariei" este analizată în cadrul a trei diviziuni cronologice:

79Kapossy János, *Franz Anton Hillebrandt(1719-1797)*, Budapesta, 1924

80Kelény György, *Hillebrandt tervei a nagyváradi püspöki palotához* [Planurile lui Hillebrandt pentru Palatul episcopal romano-catolic din Oradea], în *Müemlékvédelem,* 1970, p. 43-45; Kelény György, Kelény; György, *Kástélyok, kúriak, villák* [Castele, curii, vile], Budapesta, 1974; Kelény György, *Franz Anton Hillebrandt*, Budapesta,1976

81Aggházi Mária, *A barokk szobrázat Magyarországon* [Sculptura barocă din Ungaria], I-III, Budapesta, 1959

82Garas Klára, *Magyarországi festészet a XVIII században* [Pictura barocă din Ungaria în secolul al XVIII-lea], Budapesta, 1955

etapa dintre 1711-1740, de instituire a dominaţiei habsburgice, când predomină meşterii italieni, promotori ai unui stil iluzionist în genul lui Andreea Pozzo; a doua etapă, între 1740-1770, de consolidare a monarhiei absolutiste, caracterizată prin creşterea influenţei vieneze şi recursul la meşteri austrieci (Daniel Gran, Paul Troger, Michelangelo Unterberger, Vincenz Fischer, Johann Ignaz Cimbal); a treia etapă, între 1770-1800, în care se afirmă o direcţie clasicizantă, ilustrată de Franz Anton Maulbertsch şi Francisc Sigrist.

Pe baza lucrărilor lui Kelemen Lajos, Biró József, dar şi a cercetărilor de arhivă, B. Nagy Margit (1928-2007) a reconstituit, în *Reneszánsz és barokk Erdélyben* [83] şi *Stilusok, müvek, mesterek* [84], activitatea unora dintre cei mai importanţi arhitecţi care au lucrat în Cluj în secolul al XVIII-lea: Johann Eberhardt Blaumann, Leder József, Anton Türk, Konrad Hammer, Peter Grimmer, Simon Hoffmayer. Analizând documentele epocii, autoarea reconstituie contribuţia acestora la arta barocă, realizând, în acelaşi timp, un repertoriu al tuturor meşterilor care au activat în Cluj în perioada 1700-1850. Lucrările dezvăluie intensitatea legăturilor Clujului cu celelalte oraşe transilvănene prin circulaţia meşterilor.

De interes documentar este lucrarea *Várok, kastélyok, udvarházak a hogy a régiek láttak*, de aceeaşi autoare, apărută în 1973. Cartea reuneşte mărturii documentare din secolele XVII-XVIII, referitoare la cetăţi, castele şi conace transilvănene printre care şi cele de la Coplean, Bonţida, Gorneşti[85].

x

x x

Istoriografia de artă românească a abordat problematica barocului transilvănean, atât în cadrul unor lucrări de sinteză, consacrate istoriei artei din întreg spaţiul românesc sau din întreaga Transilvanie: Virgil Vătăşianu, Marius Porumb, Răzvan Theodorescu, Vasile Florea, Vasile Drăguţ, cât şi în cadrul unor lucrări speciale, consacrate acestuia: Mircea Ţoca, Nicolae Sabău, Rodica Vârtaciu, Mihaela Vlăsceanu, Adriana Buzilă etc. O altă categorie de lucrări sunt cele consacrate receptării stilului în arta tradiţională a bisericilor de lemn şi iconostaselor acestora: Marius Porumb, Aurel Chiriac, Dorina Sabina Pârvulescu, Anca Pop Bratu etc.

Regretatul istoric de artă, Acad. Virgil Vătăşianu (1902-1993), în capitolul consacrat artei transilvănene a secolelor XVII-XIX din *Istoria artelor plastice în România,* vol. II[86], a trasat direcţiile de investigaţie ale barocului din această

83B. Nagy Margit, *Renészansz és barokk Erdélyben* [Renaştere şi baroc în Transilvania], Bucureşti, 1970

84Idem, *Stilusok, müvek, mestérek* [Stiluri, opere, meşteri], Bucureşti, 1977

85Idem, *Várok, kastélyok és udvarházak a hogy a regiek látták* [Cetăţi, castele, curţi aşa cum au fost văzute de cei din vechime], Bucureşti, 1973

86Virgil Vătăşianu, *Arta în Transilvania de la începutul secolului al XVII-lea până în primele decenii*

provincie. Lucrarea evidenţiază cadrul, căile de difuziune ale stilului şi tipologia celor mai reprezentative monumente din sfera arhitecturii ecleziastice, militare şi civile.

Vătăşianu subliniază apariţia barocului în Transilvania "ca o manifestare reprezentativă a stăpânirii austriece"[87], remarcând rolul iezuiţilor în difuzarea unei noi tipologii planimetrice la bisericile ordinului din Transilvania. Lucrarea relevă răspândirea în spaţiul transilvănean a unor tipuri consacrate în arhitectura europeană a vremii: bisericile de plan bazilical, cu faţada încadrată de două turnuri, respectiv cu un singur turn dispus în axa centrală, fortificaţiile de tip *Vauban*, tipul de palat cu planul în forma literei U.

Autorul trece în revistă prototipurile central-europene care au influenţat arhitectura barocului transilvănean: Biserica "Sfântul Petru" din Viena, Biserica trinitarienilor din Bratislava, Catedrala din Kalocea. În arhitectura barocă transilvăneană se întâlnesc, consideră autorul, o variantă de provenienţă franceză, mediată de Imperiul Habsburgic, definită de o morfologie mai ponderată, cu una care preferă formele mai mişcate, cultivată în Italia de Nord şi Boemia. Este remarcată preferinţa, în ambianţa catolică, susţinută de oficialităţi, pentru tipul bazilical cu faţada încadrată de două turnuri, iar din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, predominanţa tipului prevăzut cu un singur turn dispus în axa centrală.

Virgil Vătăşianu remarcă faptul că "contactul bisericii unite cu Viena a determinat pătrunderea arhitecturii baroce în ambianţa românească", prima construcţie de acest gen fiind Catedrala unită din Blaj (1738-1765), "o biserică sală de proporţii mari"[88].

Ortodocşii au preluat şi ei elemente din stilistica barocului, mai întâi în Banat, la Biserica ortodoxă "Adormirea Maicii Domnului" din Lugoj (1759-1766)[89], iar mai târziu, în urma *Edictului de Toleranţă* al împăratului Iosif al II-lea, în cadrul unor biserici-sală cu un singur turn dispus în axa centrală, tip preferat în mediul românesc în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea[90]. În această tipologie se încadrează şi bisericile de zid din Oradea, respectiv Bihor: Biserica ortodoxă "Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavril" din Velenţa "(1769-1779), Biserica cu Lună din Oradea şi Biserica ortodoxă din Beiuş, ambele construite între anii 1784-1790.

ale secolului al XIX-lea, în *Istoria artelor plastice în România* (colectiv de autori: Dumitrescu Florentina, Lăzărescu Emil, Musicescu Ana-Maria, Theodorescu Răzvan, Vătăşianu Virgil, Voinescu Teodora), vol. II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970, p. 157-196

87*Ibidem*, p. 177

88*Ibidem*, p. 180

89În lucrarea lui Vătăşianu e menţionată ca şi catedrală ortodoxă, aşa cum era şi la data publicării cărţii. Este considerată cea mai importantă ctitorie în stil baroc din Banat, construită din iniţiativa şi pe cheltuiala "obercneazului" Gavril Gureanu, "ctitor de biserică şi de şcoală", conform plăcuţei de pe faţada monumentului

90*Ibidem*

În sfera arhitecturii civile, barocul este definit de autor, atât prin amplificările unor monumente mai vechi (*Magna Curia* din Deva, Castelul din Bonţida), cât şi prin apariţia motivului compoziţional nou, al palatului cu trei aripi, dispuse în forma literei U (Castelul din Gorneşti, Palatul baroc din Oradea)[91].

În domeniul sculpturii, este evidenţiată contribuţia meşterilor Johann König, Johann Nachtighall, Anton Schuchbauer. Virgil Vătăşianu remarcă supravieţuirea tradiţiei brâncoveneşti în pictura Bisericii Sfântul Nicolae din Făgăraş, dar şi obiceiul practicat mult timp în Transilvania de a achiziţiona lucrări sau de a adresa comenzi unor artişti austrieci, care vin temporar în noile provincii ale Imperiului pentru a executa aceste comenzi[92].

O contribuţie importantă la definirea specificului arhitecturii baroce clujene este lucrarea *Clujul baroc* de istoricul de artă Mircea Ţoca (1942-1999). Apărută în 1983, cartea oferă o descriere detaliată a monumentelor de arhitectură militară, ecleziastică şi civilă din epoca barocă, stabilind etapele de construcţie şi încadrările tipologice. Ca şi Biró József, autorul atribuie Clujului primatul cronologic în difuzarea tipologiilor şi formelor de factură austriacă spre celelalte oraşe ale *Principatului.*

Programul constructiv imperial, aplicat la Cluj pe fondul unei tradiţii locale cu o "particulară dăinuire a formelor *Renaşterii* târzii", are ca finalitate construirea cetăţilor care să adăpostească garnizoanele militare, înălţarea unor biserici impunătoare destinate ordinelor catolice, deschiderea de şcoli pentru formarea de funcţionari devotaţi puterii centrale[93].

Demersul analitic al autorului are în vedere cetatea construită de austrieci la Cluj între 1715-1735, destinată asigurării controlului acestui important centru urban, continuând cu principalele monumente ecleziastice în stil baroc: Biserica iezuiţilor, Biserica franciscană, Biserica minorită, Biserica unitariană, Biserica ortodoxă "Sfânta Treime", Biserica unită ctitorită de episcopul Bob.

Studiul evidenţiază importanţa Bisericii iezuite clujene, primul edificiu de cult ridicat după triumful *Contrareformei* în Transilvania. Astfel, din punct de vedere tipologic, monumentul inaugurează tipul bisericii-sală cu o configuraţie barocă, imitat îndeaproape de Biserica franciscanilor. Din punct de vedere morfologic, Biserica iezuită introduce în arhitectura clujeană motivul nişelor cu statui sau cel al ferestrelor semicirculare, reluat şi la faţadele bisericilor franciscană şi minorită. Faptul că tavanul nu a fost pictat, a determinat, consideră autorul, o lipsă de interes pentru pictura murală la viitoarele monumente baroce clujene[94]. Pe baza documentelor descoperite în arhiva Bisericii unitariene din Cluj,

---

91*Ibidem*, p. 174

92*Ibidem*, p. 193

93Mircea Ţoca, *Clujul baroc*, Editura Dacia, Cluj, 1983, p. 20

94*Ibidem*, p. 103

autorul demonstrează că proiectarea acesteia se datorează arhitectului Anton Türk, contestând opinia formulată de istoricii maghiari care o atribuiau lui Ladislau Ugrai[95].

Lucrarea conturează şi specificul monumentelor ecleziastice româneşti, realizate în stil baroc. Aparţinând tipului baroc al bisericii-sală cu faţada organizată în jurul turnului, ele ilustrează "avântul însemnat al arhitecturii româneşti din secolul al XVIII-lea". Dispoziţia planimetrică tradiţională, turnul prismatic în faţada de vest, simplitatea şi raţionalitatea organizării spaţiale şi articulării decorative, denotă, în cazul monumentelor româneşti, faptul că meşterilor li s-a impus să respecte trăsături specifice ale artei de a construi proprii românilor.

Sunt analizate deopotrivă, realizările arhitecturii civile baroce din Cluj, de la clădirile de interes comun (Colegiul iezuit, Seminarul Báthory-Apor, Convictus nobilium, mănăstirea iezuită, Colegiul reformat) până la cele cu caracter reprezentativ (Palatul Bánffy, Palatul Toldalághi-Korda, Casa Mikes, Casa Karácsay, Casa Knoblauch, Palatul Teléki). Apariţia temei palatului nobiliar, "cea mai importantă prin amplitudine şi durată" din arhitectura oraşului, este relaţionată cu creşterea influenţei politice a nobilimii după stabilirea în acest oraş a sediului gubernial[96] .

Referindu-se la tipologia arhitecturii laice clujene, cercetătorul face distincţie între palatele grupate în jurul unei curţi de onoare (Casele Teléki, Knoublauch, Thoroczkay), tipul de palat care înconjoară curtea pe toate laturile (Palatul Bánffy, Palatul Toldalághi-Korda, Casa Mikes, Prefectura veche), respectiv tipul de palat prevăzut cu o curte gospodărească separată de o curte de onoare (Palatul Bánffy, Casa Kemeny, Casa Karácsay).

Autorul consideră că limbajul tehnic şi decorativ al barocului târziu este definitoriu pentru arhitectura civilă clujeană, reflectând o concordanţă cu faza stilistică cea mai nouă pe plan central-european. Este relevată supravieţuirea unor elemente din spiritul *Renaşterii* transilvănene, cum sunt: simplitatea căutată a elementelor structive şi decorative, echilibrul şi claritatea dezvoltării spaţiale, simţul măsurii, dar şi prezenţa unor trăsături care definesc concepţia arhitecturală a barocului. În acest sens, autorul menţionează: compunerea maselor conform principiului de a obţine efecte optice cât mai surprinzătoare, rezaliturile accentuate, organizarea faţadelor în jurul motivului central al salonului de onoare, dispunerea încăperilor conform unei simetrii riguroase pe direcţia axelor longitudinale, concentrarea maximă a elementelor de efect la nivelul faţadei principale[97].

În partea finală a lucrării, Mircea Ţoca demonstrează influenţa unor

95*Ibidem*, p.46
96*Ibidem*, p. 20
97*Ibidem*, p. 109

prototipuri clujene asupra arhitecturii provinciei. Bisericii iezuite i se atribuie un rol deosebit în larga răspândire a tipului de biserică cu două turnuri în faţadă, preferat în ambianţa catolică (Catedrala unită din Blaj, Biserica din Dumbrăveni etc.). Tot în acest sens, Biserica piaristă din Bistriţa, Biserica romano-catolică din Cristeştii Ciceului reflectă influenţa tipului de turn proiectat de Blaumann la Biserica minorită din Cluj.

Comparând monumentele clujene, autorul face o distincţie de ordin stilistic. Astfel, monumentele din prima generaţie barocă, introduse de austrieci, sunt mai pretenţioase, cu un limbaj baroc mai ferm şi o plastică mai bogată (Biserica iezuită, Biserica franciscană, Palatul Bánffy, Palatul Teléki). Spre deosebire de acestea, monumentele din cea de-a doua generaţie (bisericile româneşti şi unitariană, mănăstirea iezuită, edificiile de locuit de la sfârşitul secolului) se individualizează printr-o simplificare generală a limbajului, considerată o consecinţă a influenţei tradiţiei locale[98].

Alături de studiile consacrate unor edificii baroce reprezentative, ca Magna Curia din Deva[99], istoricului de artă Kovács András i se datorează analiza iconografică minuţioasă a decoraţiei interioare a Observatorului astronomic Batthyaneum de la Alba Iulia, în studiul publicat în anul 1992[100]. Pe baza interpretării unor gravuri inedite, autorul reconstituie înfăţişarea iniţială a monumentului, fondat de episcopul transilvănean Ignaţie Batthyány. Concluzia studiului este că decoraţia Observatorului astronomic din Viena a constituit un model pentru decoraţia murală a Observatorului din Alba Iulia, o compoziţie de un simbolism mitologic-alegoric complex, având în centru "Urania". Pe baza surselor inedite, autorul consideră că în anul 1794 au putut fi terminate lucrările de construcţie şi s-a putut trece la instalarea Observatorului, utilizându-se în acest scop proiecte inspirate de Observatorul din Viena[101].

Evoluţia, formele de expresie şi trăsăturile sculpturii baroce transilvănene sunt abordate de istoricul de artă Nicolae Sabău în lucrarea sa de sinteză, consacrată *Sculpturii baroce din Transilvania în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea,* apărută în 1992. Problematica este tratată pe baza unui studiu analitic şi sintetic, având ca repere: plastica figurativă a monumentelor laice şi ecleziastice, sculptura şi plastica figurativă funerară, dar şi realizările sculpturii figurative în lemn.

---

98 *Ibidem*, p. 125

99 Kovács András, *Magna Curia din Deva. Contribuţii la istoria construcţiilor*, în *Ars Transsilvaniae* (red. Acad. Marius Porumb), nr. 3, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1993, p. 153-174

100 Idem, *Observatorul astronomic Batthyaneum de la Alba Iulia: un program decorativ puţin cunoscut,* în *Ars Transsilvaniae* (red. Acad. Marius Porumb), vol. II, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1992, p. 29-48

101 *Ibidem*, p. 43

Lucrarea se deschide printr-un capitol introductiv, referitor la contextul istoric din Transilvania în perioada de afirmare a barocului, fiind însoţită de un bogat material ilustrativ şi o anexă consacrată plasticii decorative din spaţiul extracarpatic în secolele XVII-XVIII[102].

În prima parte a cărţii, autorul surprinde geneza plasticii baroce transilvănene pe fondul unei tradiţii autohtone, definite prin ataşamentul faţă de stilul *Renaşterii* târzii. Sunt analizate manifestările timpurii ale barocului în cadrul sculpturii şi plasticii decorative funerare, ilustrate de Elias Nicolai, Sigismund Möss, Johann Vest[103].

Referindu-se la periodizarea barocului transilvănean, autorul distinge trei etape: o perioadă de pătrundere a concepţiei baroce în iconografia sculpturii transilvănene, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea; etapa dintre 1715-1760, de afirmare a barocului matur, respectiv perioada cuprinsă între 1760-1790, a unui baroc târziu, în cadrul căruia se afirmă rococoul şi primele semne ale unei reacţii clasicizante[104].

Barocului matur transilvănean îi sunt integrate statuile elaborate de atelierul imperial de sculptură de la Alba Iulia, monumentele funerare Traun şi Virmond de la Sibiu, statuile mitologice de la Bonţida, Gorneşti, Deva etc., lucrări definite prin gesturi şi atitudini retorice, linia uşor şerpuită a corpului, drapajul minuţios şi dramatic al faldurilor. Atelierul de sculptură al lui Anton Schuchbauer este considerat cel mai reprezentativ pentru etapa barocului târziu, iar Simon Hoffmayer, primul sculptor care prefigurează neoclasicismul în cadrul sculpturii transilvănene.

Este reliefată, atât contribuţia unor artişti reprezentativi ca Johann Nachtighall, Anton Schuchbauer, Johann König, cât şi semnificaţia unor lucrări mai modeste. Istoricul de artă prezintă deopotrivă, realizările sculpturii figurative din lemn. În acest sens, a doua jumătate a secolului XVIII-lea este considerată o perioadă favorabilă în activitatea de înzestrare a lăcaşurilor de cult cu mobilier liturgic baroc, iar în ultimul sfert al secolului se remarcă receptarea motivelor decorative proprii *rococoului*, respectiv *neoclasicismului*. Sunt descrise altare, amvoane, strane realizate în stil baroc, precum şi manifestările stilului în realizarea iconostaselor româneşti din secolul al XVIII-lea. Reprezentările sculpturale, în asociere cu pictura barocă, contribuie la crearea unui climat emoţional impresionant, bazat pe alianţa specific barocă între imagine, cuvânt şi muzică.

Formele de expresie, temele şi iconografia sculpturii baroce din Transilvania, tratate şi în cadrul unor studii speciale ca *Teme iconografice în*

102Nicolae Sabău, *Sculptura barocă din Transilvania în sec. al XVII-lea şi al XVIII-lea,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1992

103*Ibidem*, p. 12-16

104*Ibidem*, p. 132

sculptura figurativă laică din Transilvania în perioada barocă[105] şi *Arta cultă din Transilvania în secolul al XVIII-lea. Impactul politic şi ideologic*[106] sunt abordate pe larg în capitolul "Sculptura barocă în secolul al XVIII-lea; evoluţie şi iconologie".

Realizările sculpturii baroce transilvănene sunt analizate în interdependenţă cu modelele sculpturale ale Europei Centrale. În acest sens, programul sculptural al Cetăţii din Alba Iulia dezvăluie un baroc tipic arhitecturii militare, influenţat de modele experimentate pe şantierele de construcţie imperiale din perioada barocului matur. Analizând semnificaţiile alegorice şi metaforice ale operei de artă baroce, autorul afirmă că ideea iconologică centrală a complexului de la Alba Iulia este *Triumful Cezarului* învingător în războaiele cu turcii din 1716-1718. Aceeaşi semnificaţie propagandistică, mobilizatoare o are în contextul *Reconquistei* habsburgice tema turcomahiei, în Transilvania, aflându-se cele mai reprezentative exemple ale acesteia (Alba Iulia, Gorneşti).

Un exemplu tipic pentru universul metaforic şi alegoric baroc este considerat ansamblul sculptural de la Bonţida. Datorat lui Johann Nachtighall, ansamblul este conceput în forma unui "theatrum mundi", fiind cea mai completă reprezentare a *Metamorfozelor* lui Ovidiu din cadrul artei baroce central-europene.

Lucrarea reliefează relaţia dintre contextul secolului al XVIII-lea, dominat de revenirea epidemiilor, războaielor, calamităţilor naturale şi înmulţirea reprezentărilor cu virtuţi apotropaice şi taumaturgice (*Maria Protectoare, Sfântul Nepomuc, Sfântul Roccus, Sfântul Florian* etc.)[107]. Aceste reprezentări, consideră autorul, ilustrează existenţa unei "spiritualităţi dureroase şi vibrante, proprii barocului din centrul şi Răsăritul Europei". Autorul realizează o încadrare tipologică a sculpturii baroce transilvănene prin referinţa la modelele consacrate în arta Europei Centrale. Este subliniată predominanţa motivelor inspirate din mitologia antică în iconografia celor mai importante ansambluri figurative din Transilvania (Alba Iulia, Bonţida, Gorneşti)[108]. În afară de reprezentările cu caracter alegoric inspirate din *Metamorfozele* lui Ovidiu, lucrarea reliefează apariţia reprezentărilor cu caracter exotic prin busturile de turci de la Palatul Toldolaghi din Târgu Mureş şi Castelul Haller din Coplean, precum şi a reprezentărilor cu caracter grotesc de la castelul Teleki din Gorneşti. În continuare, este remarcată apariţia temei continentelor şi anotimpurilor în sculptura castelului Bánffy din Cluj, precum şi a reprezentărilor cu caracter istoric - comemorativ.

105Idem, *Teme iconografice în sculptura figurativă laică din Transilvania în perioada barocă*, în *Revista Muzeelor şi Monumentelor. Monumente Istorice şi de Artă*, nr. 1, 1977, p. 61-68

106Idem, *Arta cultă din Transilvania în sec. al XVIII-lea. Impactul politic şi ideologic*, în "Anuarul Institutului de Istorie şi Arheologie Cluj", XXIX, 1988-1989, Cluj, p. 171-187

107Idem, *Sculptura barocă din Transilvania ...*, p. 39

108*Ibidem*, p. 136 ş. u.

Cartea evidenţiază izvoarele care permit cunoaşterea surselor iconografice ale sculpturii baroce din Transilvania. În acest sens, ansamblul sculptural creat de Nachtighall pentru castelul din Bonţida şi medalioanele ornamentale din saloanele Palatului Brukenthal au fost inspirate de *Metamorfozele* lui Ovidiu. Tema anotimpurilor şi continentelor, prezentă în decorul sculptural al Palatului Bánffy din Cluj, îşi are prototipurile în lucrările de iconografie ale lui Cesare Ripa, Vincenzo Cartari, Comes[109].

Repertoriul figurativ al Cetăţii de la Alba Iulia, influenţat de modelele şantierelor militare imperiale, ilustrează transpunerea de către Johann König a unui repertoriu de factură austriacă, lipsit de elemente tradiţionale locale. Referindu-se la morfologia atlanţilor şi trofeelor care decorează porţile cetăţii, autorul stabileşte analogii cu repertoriul utilizat de arhitecţii Bernhard Fischer von Erlach şi Johann Lucas von Hildebrandt.

Monumentul "Mariei Protectoare" din Cluj este comparat cu reprezentările elaborate de Ignaz Günther, J. B. Straub, Carlo Bebo[110].

Autorul remarcă decalajul cronologic al artei transilvănene în raport cu arta occidentală. În acest sens, este semnificativă dăinuirea în Transilvania a formelor baroce tardive până spre sfârşitul secolului al XVIII-lea, precum şi impunerea tardivă a neoclasicismului abia după 1820[111].

Într-un alt studiu este reluată problematica *Iconografiei decorului plastic al Palatului Bánffy din Cluj*. Aici autorul distinge trei etape în evoluţia repertoriului tematic şi iconografic al sculpturii transilvănene. Prima fază este reprezentată de şantierul de construcţie imperial al Cetăţii din Alba Iulia, promotor al unei tematici cu caracter propagandistic, mobilizator, triumfalist. La mijlocul secolului al XVIII-lea, consideră autorul, se trece la cea de a doua etapă, ilustrată de şantierele nobiliare, dintre care cel mai reprezentativ este cel de la Bonţida, caracteristic pentru barocul provincial matur din Transilvania. În deceniile al şaselea şi al şaptelea al secolului al XVIII-lea apar primele decoruri ce anunţă *rococoul* la Palatul Haller din Coplean şi Palatul Toldolághi din Târgu Mureş. Cea de a treia etapă, ilustrată prin decorurile Palatului Bánffy din Cluj, este integrată fazei târzii a barocului transilvan în care apar primele elemente ale neoclasicismului[112]. Alte studii abordează mărturiile baroce ale oraşului Gherla, Castelul Haller din Coplean, individualizat prin "ataşamentul faţă de varianta stilistică a rococoului".

O altă categorie a sculpturii baroce transilvănene, reprezentarea cu caracter istoric-comemorativ este obiectul studiului *Originea iconografică a unui*

109*Ibidem*, p. 145

110*Ibidem*, p. 147

111*Ibidem*, p. 153

112Idem, *Iconografia decorului plastic al palatului Bánffy din Cluj Napoca*, în "File de Istorie", IV, 1976, p. 483-497

relief clujean din secolul al XVIII-lea. Recurgând la analiza comparativă, autorul dezvăluie multitudinea surselor care au inspirat iconografia reliefului clujean cu portretul lui Iosif al II-lea. În acest sens, sunt relevate influenţa notabilă a gravurilor în răspândirea unor modele transpuse în piatră, lemn, bronz, precum şi a reprezentărilor de pe monede, medalii comemorative[113].

În studiul *Contribuţii la cunoaşterea arhitecturii baroce din Oradea* (1984) este analizată Capela şi Spitalul mizericordienilor din Oradea. Autorul descrie cele două monumente, definind originalitatea Capelei, realizată în stilul barocului tardiv şi prevăzută cu o cupolă eliptică, "una din cele mai rare soluţii de acoperire a unui spaţiu experimentate la noi". În continuare, este relevată contribuţia decisivă a arhitecţilor italieni la elaborarea tipului de cupolă eliptică şi propagarea acesteia în aria Europei Centrale.

Autorul demonstrează prezenţa şi implicarea meşterilor italieni în edificarea unor monumente orădene. În afară de contribuţia lui Giovanni Battista Ricca la proiectarea Catedralei romano-catolice din Oradea, este invocat documentul fundaţional al Ordinului mizericordienilor din Oradea care confirmă prezenţa meşterilor italieni la lucrările de construcţie de pe şantierul Capelei şi al spitalului. Sunt descrise deopotrivă, fresca iluzionistă a monumentului, precum şi grupul sculptural al portalului, reliefându-se apartenenţa stilistică acestuia la prototipurile barocului tardiv[114].

Apărută în 2001, lucrarea *Maeştri italieni în arhitectura religioasă din Transilvania,* de acelaşi autor, are ca obiect contribuţia meşterilor italieni la dezvoltarea arhitecturii religioase din Transilvania în secolul al XVIII-lea. Statornicirea barocului în Transilvania, afirmă autorul, a avut ca suport, atât demersurile oficialităţilor - ale Curţii vieneze, Episcopiei şi Ordinelor catolice, cât şi activitatea meşterilor străini care au elaborat proiectele de construcţie. Este remarcat rolul major al meşterilor italieni în proliferarea barocului în ţările Europei Centrale, integrate Imperiului habsburgic. Analizând cazul barocului transilvănean, istoricul de artă evidenţiază rolul unor personalităţi ca G. M. Visconti, G. Tencalla şi F. Brilli, activi pe şantierul Cetăţii şi al Catedralei episcopale din Alba Iulia. Pe baza unor analize stilistice comparative, autorul ajunge la concluzia că Biserica iezuită din Cluj reflectă prezenţa în spaţiul transilvănean a unor planuri şi modele de faţadă tipic iezuite, cu analogii în bisericile iezuite din Târnavia şi Viena. Releveul faţadei de la biserica clujeană este atribuit unui membru al familiei Spazzo, datorită asemănării cu faţada Bisericii iezuite din

113Idem, *Originea iconografică a unui relief clujean din veacul al XVIII-lea*, în "Acta Musei Napocensis", XIII, Cluj, 1976

114Idem, *Contribuţii la cunoaşterea arhitecturii baroce din Oradea*, în "Crisia", XIV, 1984, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, p. 467-487

Târnavia, operă a arhitectului Pietro Spazzo[115]. Asociind mărturiile documentare, epigrafice şi iconografice, cercetătorul evidenţiază contribuţia arhitectului italian Giuseppe di Quadro la realizarea Bisericii trinitariene din Alba Iulia.

Sintetizând informaţii din surse mai vechi, aparţinând istoriografiei maghiare de specialitate, *Dicţionarul mănăstirilor din Transilvania, Banat, Crişana şi Maramureş* (Adrian Andrei Rusu, coordonator, Nicolae Sabău, Ileana Burnichioiu, Ioan Vasile Leb, Maria Makó Lupescu), apărută la Cluj-Napoca în anul 2000, este un util ghid al mănăstirilor create în Transilvania de diferitele ordine religioase, unele prezente încă din *Evul Mediu*, altele aduse şi încurajate de *Contrareformă*, însoţitoare a politicii de cucerire a Habsburgilor: franciscani, iezuiţi, ursuline, mizericordieni, premonstratenşi etc.

Apărută în anul 2005 la Editura Mega din Cluj, cartea *Metamorfoze ale barocului transilvan,* vol. II, *Pictura*, de Nicolae Sabău oferă o viziune monografică asupra genurilor şi temelor specifice picturii baroce transilvănene, aşa cum apar în biserici, mănăstiri sau colecţii reprezentative de artă ecleziastică din Transilvania. Spiritul de sinteză în care este elaborată cartea, în combinaţie cu cel analitic şi comparativ, face o distincţie între *Pictura religioasă a saşilor transilvăneni, Pictura barocului european în bisericile catolice din Transilvania, Fresca barocă cu tematică religioasă din Transilvania secolului al XVIII-lea, Prolegomena la pictura murală laică din Transilvania în secolele XVII şi XVIII, Introducere în portretistica barocă din Transilvania*, *Metamorfoza peisajului transilvănean în secolul al XVIII-lea*, alături de numeroase studii de caz, cum este şi *O colecţie de pictură religioasă necunoscută în patrimoniul Episcopiei Catolice de Oradea.*

Istoricul de artă Cornel Tatai Baltă analizează manifestările occidentale exprimate în gravurile[116], respectiv icoanele pe sticlă din Transilvania în secolul al XVIII-lea[117], realizând o analiză comparativă a temei sfinţilor diaconi de la uşile diaconeşti ale Catedralei unite din Blaj[118].

În evidenţierea fenomenului de intruziune a barocului în cadrul picturii religioase româneşti de tradiţie bizantină din Transilvania o contribuţie deosebită o au investigaţiile istoricului de artă, Acad. Marius Porumb.

Studiul *Zugravi şi centre de pictură românească din Transilvania în secolul al XVIII-lea* (1976) evidenţiază asimilarea unor elemente de factură barocă occidentală de către arta tradiţională bizantină din Transilvania. Sunt

---

115Idem, *Maeştri italieni în arhitectura religioasă barocă din Transilvania*, Editura Ararat, Bucureşti, 2001, p. 81

116Cornel Tatai-Baltă, *Gravorii în lemn de la Blaj*, 1995

117Idem, *Reprezentarea Încoronării Fecioarei Maria în icoanele pe sticlă*, în *Annales Universitatis Apulensis, Series Historica*, IX, 1, 2005, p. 93-98

118Idem, *Uşile diaconeşti ale iconostasului Catedralei din Blaj*, în *Annales Universitatis Apulensis, Series Historica*, 11/1, 2007, p. 312-322

surprinse consecinţele pătrunderii influenţelor baroce în arta răsăriteană ortodoxă la mijlocul secolului al XVIII-lea: o accentuare a realismului, transpunerea temelor tradiţionale într-un limbaj mai plastic, caracterizat prin preocuparea pentru volum, pentru redarea gradaţiilor de lumini şi umbre, a peisajului sau chiar apariţia unor teme redate în varianta iconografică occidentală. Istoricul de artă consideră că aceste elemente îşi fac apariţia prima dată în opera iconarilor din sudul Transilvaniei (Braşov, Răşinari), fiind însă prezente şi în cadrul unor biserici din Maramureş, la iconostasele pictate de Ştefan Teneţchi, sau la unele icoane din Biserica "Sfânta Treime" din Cluj. Pe baza studierii inscripţiilor identificate în interiorul monumentelor, autorul realizează un amplu repertoriu al zugravilor populari care au activat în Transilvania în secolul al XVIII-lea[119].

Consecinţele în plan morfologic ale afirmării barocului în creaţia unor meşteri populari din Transilvania sunt analizate şi volumul *Biserici de lemn din Maramureş* (2005)[120], dar şi în studiile *Contribuţii privind activitatea unor zugravi din sudul Transilvaniei în secolul al XVIII-lea*[121], respectiv *Contribuţii la cunoaşterea unor zugravi din veacul al XVIII-lea din Transilvania*[122].

Studiul *Răşinari, un centru de pictură din secolul al XVIII*-lea evidenţiază apariţia în deceniul al VIII-lea al secolului a unei noi generaţii de artişti, promotori ai unui stil cu valenţe occidentale. Autorul ajunge la concluzia că două dintre icoanele de la Sibiel au fost influenţate de pictura barocă ortodoxă, aşa cum se practica în biserica sârbă. Concluzia studiului este că prin receptivitatea faţă de noile curente pictorii români transilvăneni au realizat gradat tranziţia de la pictura medievală la cea modernă[123].

În lucrarea *Pictura românească din Transilvania (secolele XIV-XVII)*, apărută în 1981, istoricul de artă remarcă prezenţa elementelor decorative renascentist-baroce la uşile împărăteşti ale bisericii din Păniceni, precum şi la o serie de icoane din zona munţilor Apuseni, confirmând apariţia "unei noi viziuni artistice a meşterilor zugravi din această perioadă"[124]. În acelaşi sens, ansamblul mural al Bisericii din Săliştea Sibiului, atribuit lui Nicolaus pictor, ilustrează apariţia unui manierism care se va transforma în doua jumătate a secolului al

119Marius Porumb, *Zugravi şi centre de pictură românească din Transilvania în secolul al XVIII-lea*, în "Anuarul Institutului de Istorie şi Arheologie", Cluj, XIX, 1976, p. 103-125

120Idem, *Biserici de lemn din Maramureş*, Editura Academiei Române, 2005

121Idem, *Contribuţii privind activitatea unor zugravi din sudul Transilvaniei în secolul al XVIII-lea*, în "Acta Musei Napocensis", IX, Cluj, 1972, p. 571-586

122Idem, *Contribuţii la cunoaşterea unor zugravi din veacul al XVIII-lea din Transilvania*, în "Acta Musei Napocensis", VIII, Cluj, 1971, p. 607-622

123Idem, *Răşinari, un centru de pictură din secolul al XVIII-lea*, în "Anuarul Institutului de Istorie şi Arheologie", Cluj, XXVI, 1983-1985, p. 377-358

124Idem, *Pictura românească din Transilvania (sec. XIV-XVII)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p. 91

XVIII-lea într-un "baroc ortodox post-bizantin". În studiul *Un valoros ansamblu de pictură şi sculptură la Vadu Crişului* (1984), autorul demonstrează faptul că iconostasul, amvonul şi tronul arhieresc aflate în Biserica ortodoxă "Sfinţii Arhangheli" din Vadu Crişului, provin de la fosta catedrală unită din Oradea, fiind aduse la Vadu Crişului în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Pe baza analizei inscripţiilor, este stabilită datarea în 1768 a ansamblului şi în 1763 a icoanelor împărăteşti. Pictura iconostasului este atribuită unui pictor de formaţie post-brâncovenească asupra căruia se resimt şi influenţe baroce, mai ales în repertoriul decorativ. Pe baza analogiilor stilistice (frize sculptate de o bogăţie neobişnuită, vrejuri de frunze şi flori, concepţia uşilor împărăteşti etc.), iconostasul analizat se apropie mult de monumentalul iconostas al Catedralei unite din Blaj, cercetătorul afirmând posibilitatea provenienţei din acelaşi atelier de sculptură[125].

Studiul *Catedrala Sfânta Treime din Blaj* (1996) demonstrează pe baza unui document din arhivele vieneze că autorul proiectului Catedralei unite din Blaj este arhitectul Johannes Martinelli. Autorul infirmă opinia formulată în istoriografia românească (V. Vătăşianu, V. Drăguţ, Gh. Ionescu), conform căreia Catedrala ar fi avut de la început aspectul actual al faţadei cu două turnuri sau că autorul proiectului ar fi fost arhitectul Anton Eckhart Martinelli. Identificarea este susţinută de mărturii cu caracter istoriografic, dar şi gravuri contemporane care confirmă ridicarea catedralei în varianta cu un singur turn aflată în proiectul lui Johannes Martinelli[126].

Un foarte util instrument de lucru este *Dicţionarul de pictură veche românească din Transilvania (secolele XVIII-XVIII)* de acelaşi autor, apărut în 1998. Având la bază o amplă documentaţie de ordin arhivistic, iconografic şi epigrafic, lucrarea sistematizează un vast material informativ, referitor la evoluţia picturii româneşti din Evul mediu timpuriu până în secolul *Luminilor*[127]. Sunt prezentate, atât monumentele deţinătoare de vestigii ale picturii religioase, activitatea celor mai importanţi pictori, cât şi legăturile artistice din interiorul spaţiului românesc sau manifestarea influenţelor occidentale în arta românească. În cazul secolului al XVIII-lea, cercetarea evidenţiază atât vigoarea curentului brâncovenesc, cât şi prezenţa influenţelor baroce în sud-vestul Transilvaniei şi Banat, începând din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Istoricul de artă subliniază faptul că receptarea barocului în pictura românească se face pe filieră ortodoxă, fiind mediată de Serbia şi Voivodina, aflate în sfera de influenţă a Curţii

---

125Idem, *Un valoros ansamblu de pictură şi sculptură la Vadu Crişului,* în "Acta Musei Napocensis", XXI, Cluj, 1984, p. 561-564

126 Idem, *Catedrala Sf. Treime din Blaj, în "Acta Musei Napocensis", nr. 32, Cluj, 1996, p. 353-358*

*127*Idem, *Dicţionar de pictură românească (sec. XIII-XVIII), Editura Academiei Române, Bucureşti, 1998*

vieneze[128]. Pe baza unor investigaţii cu caracter exhaustiv sunt identificate operele unor meşteri importanţi marcaţi de arta barocă: Ştefan Teneţchi, unul din cei mai importanţi pictori din secolul al XVIII-lea din Ţările Române, Efrem Micu, pictor format în ambianţa Academiei de pictură vieneze, autorul iconostasului Bisericii "Sfânta Barbara" din Viena, Simion Silaghi, Nicolae Popovici, Radu Lazarovici. Autorul surprinde afirmarea unui curent de factură barocă în pictura maramureşeană de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului XIX-lea, ai cărui reprezentanţi sunt Ştefan de Şişeşti, Petre Diacul, Gheorghe Vişovan, Toader Hodor, Ianos Opriş, Ioan Plohod. Manifestarea influenţelor baroce în arta comunităţilor rurale din Maramureş este investigată de acelaşi autor, în cartea *Biserici de lemn din Maramureş*[129], Editura Academiei Române, 2005.

Anca Pop Bratu, în lucrarea *Pictura murală maramureşeană,* apărută în 1982, se referă la receptarea tardivă a stilului în Maramureş, la începutul secolului al XIX-lea, prin intermediul Ucrainei occidentale şi al Moldovei, beneficiare ale influenţelor occidentale poloneze. Barocul, adoptat pentru caracterul său decorativ şi fastuos, nu e prezent în latura sa monumentală şi tragică, ci în registrul decorativ minor al rococoului, mai uşor de asimilat. Autoarea evidenţiază elementele de morfologie barocă din creaţia pictorilor Toader Hodor şi Ianoş Opriş. Picturile de la Corneşti şi Bârsana, opera lui Toader Hodor sunt considerate printre cele mai coerente ansambluri decorativ-picturale structurate după legi baroce cum sunt: scene încadrate în medalioane tipice stilului, drapajul învolburat al faldurilor, compoziţii dinamice deschise, costume din recuzita de inspiraţie antică a barocului sau chiar apariţia unor teme iconografice în varianta apuseană (*Sfânta Treime, Încoronarea Fecioarei, Coborârea de pe Cruce*)[130].

Trăsăturile specifice ale arhitecturii baroce din Oradea, analogiile posibile ale unor monumente reprezentative ca Palatul episcopal romano-catolic, fosta Biserică a paulinilor, Catedrala romano-catolică, Biserica cu Lună, sunt evidenţiate, cu referinţe la istoriografia anterioară, de istoricii de artă Alexandru Avram şi Doina Lăutărescu în cadrul studiului interpretativ "Monumente de arhitectură în stil baroc din Oradea", publicat în anul 1973[131]. În ghidul *Monumente istorice din Ţara Crişurilor* (1975) Alexandru Avram tratează sintetic monumentele reprezentative ale barocului orădean[132].

Ioan Godea (1943-2014) a abordat aspecte ale arhitecturii baroce

128*Ibidem*, p. 21

129Idem, *Biserici de lemn din Maramureş*, Editura Academiei Române, 2005

130Anca Pop Bratu, Pictura murală maramureşeană, Editura Meridiane, Bucureşti,1982

131Alexandru Avram, Doina Lăutărescu, *Monumente de arhitectură în stil baroc din Oradea*, în "Buletinul Monumentelor Istorice", An XLII, nr. 2, Bucureşti, 1973, p. 64-70

132Alexandru Avram, Ioan Godea, *Monumente istorice din Ţara Crişurilor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975

transilvănene, în crestomaţia intitulată *Arhitectura românească în epoca modernă 1700-1900. Sinteze. Crestomaţie. Reconstituiri. Imagini*[133], cu desene ce reconstituie aspecte arhitecturale relevante, cum este faţada Cazarmei Husarilor din Oradea, astăzi într-o stare avansată de degradare.

Istoricul de artă Emödi Tamás este autorul unor studii referitoare la Mănăstirea franciscanilor conventuali din Oradea[134](1997).

Istoricul de artă Péter I. Zoltán abordează vestigiile arhitecturale baroce ale oraşului Oradea în cadrul unor lucrări cu caracter general, consacrate monumentelor de arhitectură ale oraşului, respectiv bisericilor romano-catolice ale acestuia. În *Nagyvárad épitészeti emlékei a barokktól a szecesszióig*[135] şi *Nagyvárad római katolikus templomai*[136], autorul reia demersul lui Biró József, pe baza unei grupări analitice şi sintetice a informaţiei. Prima dintre lucrări are ca obiect prezentarea bisericilor romano-catolice orădene, edificate în cea mai mare parte în epoca barocă: Bazilica romano-catolică, Biserica "Sfântul Ladislau", Capela mizericordienilor, Biserica premonstratensă, Biserica din Cetate, Biserica "Sfânta Treime" din cartierul Seleuş. Materialul informativ este grupat pe probleme ca: istoricul construcţiei, descrierea exterioară şi interioară, valorile artistice. Aceeaşi problematică este abordată în capitolul consacrat arhitecturii baroce orădene din volumul *A barókk Europa*[137], respectiv din lucrarea *Trei secole de arhitectură orădeană* [138]. Problematica arhitecturii baroce este sintetizată de acelaşi autor, în studiul consacrat imaginii edilitare a oraşului în secolul al XVIII-lea, din *Istoria oraşului Oradea* (coord. L. Borcea, Gh. Gorun), apărută în 1995[139]. Având caracter monografic, lucrarea trasează cadrul istoric, cultural-artistic în care şi-au desfăşurat activitatea principalele confesiuni religioase din secolul al XVIII-lea, dezvăluindu-se rolul acestora în promovarea învăţământului, culturii şi artei. În 2008 a apărut la Oradea lucrarea *Nagyvárad müemlék épületei*, monumentele

133Ioan Godea, *Arhitectura românească în epoca modernă 1700-1900. Sinteze. Crestomaţie. Reconstituiri. Imagini,* Editura Primus, Oradea, 2012, p. 576

134Emödi Tamás, *Mănăstirea franciscanilor conventuali din Oradea*, în *Ars Transilvaniae* (red. Acad. Marius Porumb), VII, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Editura Academei Române, Bucureşti, 1997, p. 84

135Péter I. Zoltán, *Nagyvárad épitészeti emlékei a barokktól a szecesszióig* [Vestigiile arhitecturale ale oraşului Oradea de la baroc la secesion],Oradea, 1998

136Idem, *Nagyvárad romai katolikus templomai* [Bisericile romano-catolice ale oraşului Oradea], Oradea, 1999

137Idem, *Nagyvárad barokk* [Barocul orădean], în *A barókk Europa* [Europa barocă], Debreţin, 2000

138Idem, *Barocul orădean,* în *Trei secole de arhitectură orădeană,* Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2003, p. 8-28

139Idem, *Conturarea imaginii edilitare a oraşului în secolul al XVIII-lea*, în *Istoria oraşului Oradea* (coord. Liviu Borcea, Gheorghe Gorun), Editura Cogito, Oradea,1995, p. 196-200

fiind însoţite de referinţele bibliografice ale autorilor maghiari şi români.

În ceea ce priveşte cercetarea bisericilor de lemn, o parte integrabile barocului rural din Bihor, se remarcă volumul *Pictura bisericilor de lemn româneşti din Bihor în secolul al XVIII-lea şi al XIX-lea,* apărută în 1999. Autorul, istoricul de artă Aurel Chiriac, interpretează fenomenul de pătrundere al formulelor plastice de inspiraţie barocă în pictura de cult românească din Bihor, reliefând convieţuirea şi raportul variabil dintre tradiţie şi modernitate, elementele care reflectă deschiderea zugravilor "spre libertatea de exprimare plastică"[140]. Perioada analizată (secolele XVIII-XIX) este epoca în care centre urbane ca Oradea, Cluj, Sibiu, Braşov, Blaj, Lugoj, "datorită insistenţei grupărilor româneşti ortodoxe sau greco-catolice, reuşesc să îşi construiască biserici de zid, de factură barocă sau neoclasică". Merită relevată, consideră autorul, "poziţia de implicare a celor două culte româneşti, fiecare străduindu-se de-a lungul veacului al XVIII-lea să participe efectiv la procesul de ridicare al unor biserici-reper"[141].

Fenomenul analizat denotă receptivitatea românilor faţă de curentele înnoitoare ale epocii. Lucrarea evidenţiază elementele de viziune estetică şi decorativă barocă în creaţia pictorilor Mihail Paholcek, Emanuel Weiss Antal. Ansamblurile picturale de la Tilecuş, Duşeşti, Boianul Mare, Luncşoara, deşi integrabile barocului popular, poartă amprenta înnoitoarei influenţe a barocului[142]. În acest sens, Mihai Paholcek este "un realist care vizualizează feţele cu meticulozitate, dirijează faldurile hainelor astfel încât să releve volumele, apelează la jocuri de lumini şi umbre, cu scopul de a introduce elementul viaţă şi de a servi nevoii de a reda anumite scene în mişcare"[143].

Sunt evidenţiate "spectaculozitatea punerii în pagină şi a cromatismului", potenţarea iluziei de mişcare, a jocului de lumini şi umbre, apariţia în structura iconostaselor a medalioanelor agrementate cu volute, motive fitomorfe, curbe şi contracurbe, ele fiind mărturia unui "decorativism rezultat dintr-o compunere savantă a elementelor componente"[144]. Deşi nu cunoaşte o largă răspândire în pictura de cult din Bihor, stilul baroc, consideră istoricul de artă, "este totuşi o realitate de luat în seamă, care certifică opţiunea lumii româneşti de a se apropia de modernitate".

Apărut în 2001, albumul *Oradea,* de acelaşi autor, este un util repertoriu, în care se regăsesc şi monumentele arhitecturii ecleziastice şi civile, realizate în stil baroc. Sunt trasate contextul politic, cultural şi confesional al secolului al

140Aurel Chiriac, *Pictura bisericilor de lemn româneşti din Bihor în secolul al XVIII-lea şi al XIX-lea*, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 1999, p. 120

141*Ibidem*, p. 17

142*Ibidem*, p. 105-107

143*Ibidem*, p. 106

144*Ibidem*, p. 42

XVIII-lea, programul de dezvoltare urbanistică, bazat pe inițiativele oficiale ale Curții vieneze şi ale Episcopiei romano-catolice, dar şi fenomenul de afirmare cultural-artistică a comunității româneşti ortodoxe şi greco-catolice[145]: "Inițiativele ctitoriceşti sunt relevante pentru climatul politic şi cultural orădean. Şi ele atestă, pe de o parte nevoia de a recupera un timp în care romano-catolicii şi ortodocşii nu au avut dreptul de a construi lăcaşuri de cult sau în cazul greco-catolicilor de a-şi ridica edificii de acest fel noi, iar pe de altă parte de a demonstra apartenența tuturor la un efort cu deschidere spre arta europeană contemporană"[146].

În studiul *Stiluri în arhitectura Oradiei* (*secolele XIV-XX*), autorul trece în revistă cele mai relevante aspecte ale secvenței arhitecturale baroce, integrate într-o viziune evolutivă asupra artei orădene. Istoricul de artă susține conturarea unui baroc de factură austriacă, generalizat la toate obiectivele finanțate între 1700-1800. Studiul menționează cele două finalități urmărite de *Contrareforma* austriacă: readucerea la vechea credință a enoriaşilor pierduți în favoarea *Reformei*, respectiv promovarea propriilor valori culturale, inclusiv în domeniul arhitectonic, pentru a-şi argumenta o anumită autonomie religioasă față de Roma. Din perspectiva repertoriului decorativ, barocul orădean este dominat, în opinia autorului, de un "eclectism stăpânit", rezultat din conjugarea contribuției arhitecților italieni şi austrieci[147].

În interpretarea portretelor imperiale austriece realizate în stil baroc se remarcă lucrarea *Efigii imperiale habsburgice din Sibiu* (editor Al. Sonoc), apărută în 2011, un catalog complex al portretelor familiei de Habsburg aflate în Colecția Muzeului Național Brukenthal din Sibiu, cu contribuțiile specifice în domeniu ale istoricilor de artă Valentin Mureşan, Alexandru Sonoc, Maria Ordeanu, Iulia Mesea[148].

Trecând în revistă principalele contribuții istoriografice consacrate barocului transilvănean, se poate constata:

1.Caracterul oficial al impunerii stilului în Transilvania (prin dominația imperială, Transilvania a fost integrată automat ambianței artistice a acesteia, barocul fiind amprenta stilistică oficială promovată de noua stăpânire);

2. Relația dintre *Contrareformă* şi arta religioasă catolică;

3. Existența unui prim nivel de receptare a stilului de către elita nobiliară şi clerul catolic, agenți pe plan local ai *Contrareformei*. Afirmarea în acest mediu

---

145Idem, *Oradea(Album)*, Editura Muzeului Țării Crişurilor, Oradea, 2001

146*Ibidem*, p. 24

147Idem, *Stiluri în arhitectura Oradiei (secolele XIV-XX)*, în "Cele Trei Crişuri"(red. Antonio Faur), Seria III, Anul I, nr. 4-6, p.73

148Alexandru Sonoc (editor), Valentin Mureşan, Maria Ordeanu, *Efigii imperiale habsburgice din Sibiu*, 2011

a barocului este legată de politica confesională a Imperiului, orientată spre realizarea prin catolicism a unităţii spirituale şi culturale a Imperiului Habsburgic;

4. Al doilea nivel de receptare şi asimilare a stilului este reprezentat de mediul ecleziastic ortodox şi greco-catolic. În mediul ortodox din Transilvania, la fel ca şi în spaţiul românesc extracarpatic, adoptarea unor forme baroce nu a avut implicaţii confesionale de ordin dogmatic sau liturgic. O notă distinctă a mediului românesc ortodox este caracterul pregnant decorativ al împrumuturilor stilistice, explicabil prin faptul că inovaţiile din sfera artei decorative nu contraveneau canoanelor. În mediul greco-catolic pătrunderea morfologiei baroce a fost favorizată de relaţiile Bisericii unite cu Curtea vieneză.

5. Procesul de autohtonizare, de adaptare a barocului austriac în funcţie de realităţile specifice ale Transilvaniei (tradiţie locală, exigenţele şi posibilităţile financiare ale comanditarilor);

6. Dimensiunea teatrală, alegorică şi simbolică a barocului;

7. Nota predominant clasicizantă, ponderată a barocului transilvănean (cu reminiscenţe ale stilului *zopf*), în acord cu faza târzie a pătrunderii stilului în Transilvania.

B. BAROCUL ÎN SPAŢIUL EXTRACARPATIC

În lucrarea sa de referinţă consacrată barocului în arta universală, regretatul istoric de artă, Acad. George Oprescu (1881-1969) s-a referit şi la manifestările barocului în spaţiul extracarpatic, inaugurate de domniile lui Matei Basarab şi Vasile Lupu: "stilul din ce în ce mai înflorit străbate perioada de la sfârşitul secolului al XVII-lea, tot secolul al XVIII-lea şi o parte din secolul trecut (sec. XIX, n.n.), culminând în câteva din bisericile Iaşiului, în special Golia, în cele ale Cantacuzinilor, ale lui Brâncoveanu, la Văcăreştii lui Mavrocordat"[149].

Un domeniu distinct în istoriografia românească a barocului este cel al lucrărilor consacrate "barocului românesc", cu referinţă la manifestările particulare ale stilului în Moldova şi Ţara Românească din secolele XVII- XVIII: Acad. Răzvan Theodorescu, Ana Dojbanschi, Victor Simion, Gheorghe Macarie, Constantin Hostiuc etc.

În lucrările *Civilizaţia românilor între medieval şi modern*[150], *Piatra Trei Ierarhilor*, *Itinerarii medievale*, istoricul de artă, Acad. Răzvan Theodorescu susţine ipoteza unui "baroc ortodox postbizantin" cu trăsături clar definite în Moldova epocii lui Vasile Lupu. În studiul consacrat în 1981[151] manifestărilor

---

149 George Oprescu, *Manual de istoria artei*, vol II, *Barocul şi secolul al XVIII-lea*, Editura Ziarului Universul, Bucureşti, 1944, p. 246

150 Răzvan Theodorescu, *Civilizaţia românilor între medieval şi modern*, I-II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1987

151 Idem, *Manierism şi prim baroc postbizantin între Polonia şi Stambul. Cazul moldav (1600-1650)*,

unui "prim baroc postbizantin", definit pentru Moldova anilor 1600-1650, autorul vorbeşte despre un "barochism al Orientului"[152], caracteristic epocii aceluiaşi domnitor, având ca dominantă estetică un adevărat triumf al tactilului în toate artele vizuale, de la decoraţia exterioară a unor monumente de referinţă, până la arabescurile icoanelor, broderiilor şi miniaturilor.

Se remarcă prin perspectiva analitică, de interpretare stilistică, lucrările cu caracter monografic ale autorului, consacrate stilului brâncovenesc sau unor monumente de o somptuoasă decoraţie exterioară, ca Biserica "Trei Ierarhi" din Iaşi[153] sau Biserica Stavropoleos din Bucureşti. Cele două monumente, la fel ca Golia şi Dragomirna sunt în opinia autorului, mărturii peste veacuri ale închegării în cele două Ţări Româneşti a unui "baroc al locului"[154], în cadrul "unei viziuni noi şi originale despre frumos", corespunzătoare perioadei de sfârşit a Evului Mediu[155].

Fastuozitatea decoraţiei în relief, specifică bisericilor "Trei Ierahi", "Dragomirna", "Golia", versurile lui Dosoftei, orizontul cultural şi erudiţia unor cărturari români ca Miron Costin, Nicolae Milescu şi îndeosebi Dimitrie Cantemir sunt elemente care certifică modernitatea secolului al XVII-lea moldovean[156]. Atmosfera unei epoci nesigure, de frământare şi incertitudine politică este definită la nivelul artelor vizuale de strălucirea compensatorie, tipic barocă a spectacolelor, veşmintelor, ceremoniilor şi monumentelor fastuoase[157]. În *Itinerarii medievale* (1979), istoricul de artă defineşte secolul al XVII-lea moldovenesc ca o "epocă de triumf al vizualului", "de triumf al ostentaţiei şi al efectelor producătoare de uimire, de ceea ce pe alte meridiane ale barocului se numea <meraviglia>, <stravaganza> sau <stupore>"[158].

Concluzia lucrărilor este că, atât monumentele ecleziastice reprezentative ca *Trei Ierahi, Dragomirna, Golia*, cât şi palatele brâncoveneşti de la *Mogoşoaia* şi *Potlogi*, la fel ca iconostasele cu o fastuoasă ţesătură vegetală, traforată în lemn ale epocii brâncoveneşti sunt elemente ce definesc o "civilizaţie românească a tactilului", gustul pentru noutatea extravagantă şi fast, un spirit de sinteză plastică într-o interpretare locală, românească[159]. În această perioadă, consideră autorul se produc "însemnate mutaţii în câmpul vizualităţii", datorate conturării unei *forma*

în Studii şi Cercetări de Istoria Artei, tom 28, 1981, Editura Academiei Române, p. 63-93
152 Ibidem, p. 91-92
153 Idem, *Piatra Trei Ierarhilor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979
154 Idem, *Istoria văzută de aproape*, Editura Sport Turism, Bucureşti, 1980, p. 118
155 Idem, Biserica Stavropoleos, Editura Meridiane, Bucureşti, 1967, p. 29
156 Idem, *Piatra Trei Ierarhilor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979
157*Ibidem*, p. 10
158 Idem, *Itinerarii medievale*, Editura Meridiane, 1979, p. 163
159*Ibidem*, p. 12

mentis dispusă să accepte inovaţia, noutăţile ataşate tradiţiei: "Înconjurate de păduri, ape, grădini, conacele brâncoveneşti erau semne ale unei certe modernizări, deveneau reale scenografii aşezate într-o simetrie care ia acum locul dispoziţiilor întâmplătoare din conacele monastice medievale. Foişoare pătrate, *loggii* dreptunghiulare, cu avanposturi ale spaţiului locuit în natura percepută acum cu alţi ochi decât în *Evul Mediu*, scări exterioare amintind de arhitectura bizantino-otomană ritmează faţadele caselor brâncoveneşti"[160]. Creaţie prin excelenţă a domniei domnitorului martir Constantin Brâncoveanu, stiul brâncovenesc se defineşte, în opinia istoricului de artă, printr-o originală sinteză stilistică: "Fastul vegetal geometrizant al decoraţiei brâncoveneşti adună laolaltă opulenţe baroce şi abstractizări orientale, devine epiderma unei civilizaţii a tactilului, a reliefului bogat, a armoniei cromatice subtile scăldate în fonduri de aur, instaurând o gramatică a formelor vizuale în care, treptat, se va recunoaşte o întreagă cultură pe cale de a deveni <<naţională>> "[161].

În acelaşi sens, istoricul de artă Gheorghe Macarie, în lucrarea *Trăire şi reprezentare. Barocul în artele vizuale ale Moldovei, secolul XVII*, Editura Tehnopress, Iaşi, 2008 ajunge la concluzia că "secolul al XVII-lea este pentru cele două principate româneşti vecine Moldova şi Ţara Românească, un secol al barocului, înţeles nu ca simplu act de contagiune imitativă şi transfer, cât unul autohton original, utilizând în limbaj artistic o strălucită sinteză de elemente autohtone şi străine, prioritar orientale, episodic şi occidentale... sau cel al stilului brâncovenesc din ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea şi prima jumătate a secolului al XVIII-lea"[162]. "Prin arta Trei Ierarhilor, adevărat univers al artei unei epoci", pe care autorul o analizează din perspectiva repertoriului de forme şi trăsături ale barocului, "se sintetizează limbajul artistic al unui prim baroc românesc al artelor vizuale", în accepţia de baroc ortodox post-bizantin, iniţiată de Răzvan Theodorescu[163].

În aceeaşi direcţie interpretativă se situează albumul *Barocul românesc. Gesturi de autoritate, replici şi ecouri* de Constantin Hostiuc[164]. Autorul se referă şi la fresca de pe cupola Bazilicii romano-catolice din Oradea a cărei compoziţie

---

160Răzvan Theodorescu (coord.), *Arta românească în secolul Luminilor,* volum colectiv editat de Oficiul de Informare şi Documentare în Ştiinţele Sociale şi Politice, Bucureşti, 1984, p. 8; p. 69 (Apud Constantin Hostiuc, *Barocul românesc. Gesturi de autoritate, replici şi ecouri,* Noi Media Print, Bucureşti, 2008)

161Idem, *Reperul brâncovenesc,* în *Civilizaţia epocii brâncoveneşti* (Coord. Anca Beatrice Todireanu), Academia Română, Monitorul Oficial, Bucureşti, 2014, p. 30 (p.18-35)

162Gheorghe Macarie, *Trăire şi reprezentare. Barocul în artele vizuale ale Moldovei, secolul XVII,* Editura Tehnopress, Iaşi, 2008, p. 254

163*Ibidem*

164Constantin Hostiuc, *Barocul românesc. Gesturi de autoritate, replici şi ecouri,* Editura Noi Media Print, Bucureşti, 2008

plastică reflectă “atitudinea barocă ce-şi propunea să exprime legătura dintre lumi, curgerea lor din una în cealaltă...”[165]. De asemenea, *Şirul canonicilor* este interpretat ca un exemplu elocvent de *trompe l' oeil* realizat cu mijloace arhitecturale[166]. Autorul analizează raportul dintre “tradiţia locului şi tentaţia noului”, cu referinţe speciale la stilul brâncovenesc, dar şi la Moldova epocii lui Vasile Lupu. La fel de relevantă este “cunoaşterea şi adaptarea liberă, de către creatorii locali, a sugestiilor stilului şi operelor epocii baroce”, la fel ca apariţia unei certe pasiuni pentru detaliul viu şi suculent în pictura bisericilor ţărăneşti din secolul al XVIII-lea[167].

Între lucrările de sinteză care abordează şi problematica barocului un loc important îl ocupă lucrările lui Vasile Florea[168] şi Vasile Drăguţ. În lucrarea de sinteză *Arta românească*, apărută în 1982, Vasile Drăguţ analizează contextul istoric din secolul al XVIII-lea, remarcând apariţia “unei receptivităţi sporite faţă de gramatica decorativă a barocului”. Fenomenul artistic baroc este prezentat dintr-o perspectivă sintetică, atrăgându-se atenţia asupra deosebirilor regionale în care s-a exprimat stilul. Astfel, în timp ce în Transilvania barocul a fost impus pe cale oficială în cadrul unei susţinute acţiuni de *Contrareformă*, în Moldova stilul ajunge sub forma unor ecouri mediate de Polonia sau Istanbul[169]. Atent la specificul zonal, autorul abordează formele de expresie ale arhitecturii militare, civile şi ecleziastice, ale sculpturii şi picturii din întreg spaţiul românesc în secolul al XVIII-lea. Se face distincţie între barocul arhitectural, “sever şi autoritar”, de factură austriacă din Transilvania şi barocul exuberant din Moldova, definit de o fantezie ornamentală de inspiraţie orientală. Autorul se referă şi la răspândirea cetăţilor bastionare de tip Vauban, Cetatea de la Alba Iulia, fiind considerată printre cele mai reprezentative monumente de arhitectură şi sculptură barocă din Transilvania. În sfera arhitecturii civile, autorul consideră că marea noutate a epocii o constituie renunţarea nobilimii la castelele fortificate în favoarea unor reşedinţe libere, înconjurate de parcuri decorate după moda barocă cu statui şi fântâni. Spre mijlocul secolului, consideră autorul, sunt preferate tipurile de reşedinţe de forma unui dreptunghi alungit, cu puternic accent central (Jibou, Şincai), respectiv cele având un plan în formă de U (Sânpaul, Gorneşti, Oradea)[170].

Manifestările unei “estetici orientate deopotrivă spre tradiţie şi inovaţie, Bizanţ şi Occidentul latin”, după sintagma Acad. Răzvan Theodorescu, sunt vizibile

---

165*Ibidem*, p. 24
166*Ibidem*, p. 26
167*Ibidem*, p. 121-122
168Vasile Florea, *Istoria artei româneşti*, Editura Litera Internaţional, 2009
169Vasile Drăguţ, *Arta românească. Preistorie. Antichitate. Ev Mediu. Renaştere. Baroc*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982, p. 419
170*Ibidem*

şi în arta dezvoltată în secolul al XVIII-lea în mediul ecleziastic românesc din Oradea şi întreaga Transilvanie. Fenomenul este evident, atât în cazul bisericilor de zid, cât şi în cel al bisericilor tradiţionale realizate din lemn, fiind un element de originalitate prin care populaţia autohtonă a ales să se raporteze, respectându-şi tradiţiile artistice locale, la modernitatea adusă de noii artişti promovaţi de oficialităţile vremii.

III. CURENTE CONFESIONALE ŞI CULTURALE ÎN ORADEA SECOLULUI AL XVIII-LEA

A.Restauraţia catolică. Particularităţile Contrareformei în Bihor

Eliberarea Oradiei, finalizată în vara anului 1692 de trupele austriece comandate de generalul Heissler a deschis noi perspective în istoria şi dezvoltarea acesteia. Restructurările realizate cu sprijinul noilor stăpânitori ai oraşului s-au reflectat, atât la nivel administrativ, economic, social-politic, cât şi pe plan confesional, cultural-artistic şi mental, accelerând procesul de modernizare şi deschidere spre arta occidentală de factură barocă. După instituirea dominaţiei habsburgice, comitatele apusene care în perioada Principatului autonom au format "Părţile"(*Partium*) au fost treptat desprinse de Transilvania şi subordonate *Consiliului Locumtenenţial* de la Buda, fondat în 1724. În fruntea sa se afla palatinul, subordonat *Cancelariei Aulice Ungare* din Viena, înfiinţate în 1765, aceasta fiind subordonată direct împăratului[171].

Implicarea autorităţilor imperiale în reconstrucţia oraşului s-a realizat, atât de la nivel central prin intermediul ordinelor, decretelor şi documentelor privilegiale, cât şi pe plan local, prin exercitarea atribuţiilor executive, judecătoreşti şi administrative de către căpitanul Cetăţii Oradea. La consolidarea autorităţii comandamentului Cetăţii a contribuit rolul jucat de acesta în respingerea repetatelor atacuri turceşti, precum şi a revoltei antihabsburgice conduse de Francisc Rakóczi al II-lea (1703-1711). În timpul acestor evenimente, căpitanul cetăţii era generalul Frederic Lowenburg. Acesta a susţinut apărarea oraşului şi cu ajutorul celor 1200 de sârbi, integraţi trupelor imperiale, a iniţiat atacurile împotriva taberei curuţilor din Diosig[172]. În 1707 este menţionat ca şi căpitan al oraşului Beckner Leopold, care a emis în acelaşi an o monedă cu inscripţia "In necessitate Varadiensis". Faptul este o confirmare a dificultăţilor financiare, determinate de distrugerile cauzate de revolta rakocziană, mai ales în anul 1706[173]. Menţinerea autorităţii executive a căpitanilor Cetăţii până în anul 1713 este atestată de participarea la verificarea cheltuielilor oraşului a căpitanului Cetăţii, generalul Johann Orban Roser[174]. Sprijinul acordat imperialilor de populaţia oraşului l-a determinat pe împăratul Carol al VI-lea să reconfirme în 1712 vechile privilegii economice ale

171Nicolae Edroiu, *Consolidarea regimului habsburgic în Transilvania şi Banat. Caracteristicile sale*, în *Istoria Românilor*, vol. VI, Academia Română, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2003, p. 529

172Fehér Dezsó, *Bihor-Bihar varmegyé* [Comitatul Bihor]. Oradea-Nagyvárad külturtőrténete és őreg diákjainak emlékkőnyve, Oradea, 1933-1937, p. 1

173*Nagyvárad* (Oradea), în *Vasárnapi Ujság*, Pesta, 1857

174Lakos Lajos, *Nagy-Várad multja és jelenjébol* [Din trecutul şi prezentul oraşului Oradea], Oradea , 1904, p. 40

Oradiei.

Tot în această perioadă au fost acordate privilegii diferitelor bresle: breasla croitorilor, cizmarilor, tăbăcarilor, pantofarilor, măcelarilor etc. La *Arhivele Statului Oradea* există atestări documentare din anii 1796-1799 ale breslei meşterilor constructori, pietrari şi dulgheri din Oradea[175], ale breslei chirurgilor[176], cu două persoane menţionate ca şi "chirurgus" (Fig. nr. 1), ale breslei tâmplarilor, lăcătuşilor şi sticlarilor[177] (Fig. nr. 2). Din 1800 datează atestarea breaslei croitorilor (Fig. nr. 3)[178], iar din 1801 a meşterilor arămieri din Oradea[179]. Alcătuite după acelaşi tipic, documentele consemnează în limba maghiară numele "meşterilor" din breasla respectivă, meseria acestora, numele tinerilor discipoli, localitatea de naştere a acestora, respectiv anul "eliberării"(absolvirii stagiului de pregătire în meserie).

Documentele menţionează şi existenţa unor instituţii locale, alcătuite din reprezentanţi ai populaţiei, care coordonau problemele de ordin administrativ. Atribuţiile executive erau exercitate de magistratul oraşului, ajutat de doi juzi. Consiliul orăşenesc şi senatul erau organe deliberative, care se întruneau periodic în cadrul adunărilor generale ale comitetului municipal. *Regulamentul oraşului Oradea,* întocmit în 1718, se referea la funcţionarea *Consiliului orăşenesc* şi a magistraturilor sale. Sunt menţionaţi *perceptorul, căpitanii străzilor, inspectorul vinului, sedria orfanală*[180]. O parte din funcţionari (*primarul, consilierii, notarul şef, subnotarul, comisarul şef, casierii*) erau aleşi de adunarea generală a comitetului municipal, pe timp de 6 ani. Jumătate din amenzile încasate reveneau primarului, jumătate consilierilor.

Pentru ponderea românilor în ansamblul populaţiei oraşului este semnificativ faptul că reprezentanţii acestora ajung frecvent în funcţia de *jude*: Samuil Horvath în 1714, 1716, 1720, 1730, 1731; Ioan Bolda în 1723, George Gusti în 1753, George Constantin în 1758[181]. În conscrierea locuitorilor comitatului, realizată în 1715, Samuil Horvath este menţionat cu funcţia de *primar*. Un moment important pentru dezvoltarea vieţii orăşeneşti l-a constituit înţelegerea încheiată în 1722 între oraş şi *Capitlu*. Pe baza acesteia, în schimbul sumei de 400 de florini anual, oraşul îşi răscumpără obligaţiile de tip feudal. Prin contract înceta jurisdicţia *Capitlului* asupra locuitorilor din târgul Oradea şi a fost posibilă răscumpărarea unor monopoluri senioriale (dreptul de cârciumărit, morăritul,

175Arhivele Statului Oradea, *Fond Primăria Municipiului Oradea*, Ds. 97, fila 33
176Arhivele Statului Oradea, *Fond Primăria Municipiului Oradea*, Ds. 97, fila 24
177Arhivele Statului Oradea, *Fond Primăria Municipiului Oradea*, Ds. 97, fila 34
178Arhivele Statului Oradea, *Fond Primăria Municipiului Oradea*, Ds. 97, fila 29
179Arhivele Statului Oradea, *Fond Primăria Municipiului Oradea*, Ds. 97, fila 28
180Lakos L., *op.cit.,* p. 41-43
181Nicolae Firu, *Elementul românesc în conducerea oraşului Oradea*, Oradea, 1940

dreptul de a fabrica şi comercializa berea, dreptul de a ţine târguri săptămânale etc.), care din acest moment reveneau oraşului[182] .

În afara factorului militar, politica imperială acorda un rol major refacerii şi consolidării catolicismului, principalul liant spiritual al Imperiului Habsburgic. Prozelitismul catolic, în varianta proprie *Contrareformei,* a însoţit constant *Reconquista* habsburgică în vederea anihilării consecinţelor *Reformei* în teritoriile recent integrate, dar şi pentru crearea unei ierarhii ecleziastice şi sociale devotate Imperiului. Politica vieneză de îmbinare a factorilor militar şi confesional este evidenţiată de restaurarea Episcopiei catolice orădene încă din 1692, imediat după cucerirea oraşului de către austrieci, precum şi de numirea ca episcop a lui Augustin Benkovich, călugăr paulin venit în Oradea odată cu trupele generalului Heissler, recompensat pentru serviciile aduse Imperiului[183]. Restauraţia catolică, inaugurată în timpul păstoririi sale efective (1692-1702) a vizat în primul rând refacerea poziţiei dominante şi a prestigiului Episcopiei romano-catolice după o absenţă de 134 de ani. În acest sens, prin *Diploma leopoldină* din 24 noiembrie 1692, s-a obţinut reintroducerea Episcopiei romano-catolice în posesiunea domeniului feudal constituit în epoca medievală. Augustin Benkovich, primul episcop catolic susţinut de oficialităţi, a ajuns însă la conducerea unei dieceze lipsite, atât de credincioşi, cât şi de edificii de cult, bisericile catolice din Oradea fiind integral distruse în timpul dominaţiei otomane. Episcopului i se datorează ridicarea Bisericii "Sfânta Brigitta". Construită încă din toamna anului 1692, cu ajutorul militarilor austrieci staţionaţi în Cetate, aceasta a fost prima biserică creştină ridicată după eliberarea oraşului[184]. Benkovich i-a susţinut financiar şi pe călugării iezuiţi, reveniţi în Oradea odată cu trupele imperiale. Cu ajutorul donaţiei de 6000 de florini, oferită de episcop în 1699, aceştia au pus bazele şcolii primare în 1718 şi a gimnaziului catolic în 1722.

Pentru a suplini lipsa credincioşilor catolici, în condiţiile convertirii nobilimii maghiare la calvinism, Benkovich s-a străduit să le impună iobagilor români de pe domeniul episcopal recunoaşterea jurisdicţiei sale spirituale în schimbul scutirii de unele obligaţii feudale. Pentru a câştiga clerul românesc, episcopul l-a chemat la Oradea pe vicarul apostolic Iosif de Camilis, promotor al *Contrareformei* pe teritoriul diecezei de Munkacs. Încă din 1690, Benkovich i-a vorbit acestuia despre românii din Bihor, iar în 1692 un preot român a venit la el şi i s-a supus formal, în numele preoţilor din Oradea şi din comitat.

Prezent în Oradea în 1693, Iosif de Camilis a încercat să neutralizeze efectele propagandei calvine prin rehirotonirea unor preoţi care au fost numiţi

182 Lakos Lajos, *op. cit.*, p. 44
183 Feher Dezso, *op. cit*, p.9
184 Petre Dejeu, *Instituţiunile culturale din municipiul Oradea şi judeţul Bihor,* Oradea, 1937, p. 126

în funcţie de calvini[185]. Concomitent, în acelaşi an, la 6 septembrie 1693 l-a numit pe Demetriu Paulin ca arhiprezbiter[186]. Preoţii consacraţi de el erau puşi sub autoritatea *vicariatului* pe care l-a creat în 1694 pentru "valahii din părţile ungureşti". Avându-l ca şi coordonator pe Isaia din Athos, *vicariatul* a constituit debutul operei de organizare a Bisericii unite din Oradea[187]. Sprijinul deplin acordat de Curtea vieneză acţiunilor lui Iosif de Camilis, ca reprezentant în zonă al intereselor imperiale, rezultă din acordarea la insistenţele acestuia a *Diplomei leopoldine* din 23 august 1692 în favoarea preoţilor uniţi. Prezentată preoţilor români de către Iosif de Camilis, în cadrul congregaţiei comitatense ţinute la Oradea în 1695, Diploma a constituit baza legală a negocierilor în vederea unirii cu Biserica Romei. Importanţa documentului constă în faptul că accentul nu se pune pe condiţiile trecerii la unire, ci exclusiv pe avantajele oferite[188]. Astfel, clerul convertit nu putea fi supus la munci servile, beneficiind de imunităţile preoţilor de rit latin. Cu ocazia congregaţiei din 1695 s-a stabilit ca fiecare preot să deţină acte de aderare semnate de episcop în legătură cu "sincera sa unire", în caz contrar fiind supuşi prestaţiilor feudale[189].

Desfăşurată până în 1706, activitatea lui Iosif de Camilis este considerată reprezentativă pentru modul de aplicare a programului *Contrareformei* într-un mediu ortodox[190]. În acest sens, sunt relevante programul de edificare morală a preoţimii unite, menit să ridice prestigiul acestei categorii în lumea satului, precum şi insistenţa asupra elementelor neglijate de calvini, ca respectarea ritului sau reconsiderarea statutului social al clerului unit. Spiritul *Contrareformei* apare frecvent şi în discursul lui Iosif de Camilis prin accentuarea importanţei respectării ritului şi a tradiţiei, ameninţate în perioada dominaţiei calvine. În acest sens, în 1702, la sfârşitul operei de misionarism în zona Bihorului, Iosif de Camilis afirma că sub presiunile calvinilor, românii îşi scoseseră icoanele din biserici, preoţii nu se mai hirotoneau, ci primeau doar patente de la calvini, iar poporul uitase de spovedanie şi împărtăşanie[191]. Din acest punct de vedere, "unirea cu Biserica romană s-a dorit a fi şi o cale de revenire la tradiţia bisericească răsăriteană"[192],

185 I. Radu, *Istoria diecezei române unite a Orăzii Mari*, Oradea, 1930, p. 14

186Ovidiu Ghitta, *Iosif de Camillis: un vicar apostolic la porţile Transilvaniei*, în *Annales Universitatis Apulensis, Series Historica* (p. 67-80), 6, vol. II, 2002, p. 79

187Remus Câmpeanu, *Elitele româneşti din Transilvania veacului al XVIII-lea*, Presa Universitară Clujeană, Cluj, 2000, p. 235

188Ovidiu Ghitta, *Consideraţii privind Unirea rutenilor şi românilor cu biserica Romei*, în vol. *Convergenţe europene*, Cluj-Napoca, 1993, p. 153

189Ion Ardeleanu, *Istoria diecezei române greco-catolice a Oradiei Mari*, II, Blaj, 1888, p. 22

190Ovidiu Ghitta, *Consideraţii privind Unirea rutenilor şi românilor cu biserica Romei*, în vol. *Convergenţe europene*, Cluj-Napoca, 1993, p. 156

191I. Ardeleanu, *op. cit.*

192Ovidiu Ghitta, *Iosif de Camillis: un vicar apostolic la porţile Transilvaniei*, în *Annales Universitatis*

compromisă prin politica religioasă iconoclastă a calvinilor şi negarea de către aceştia a sacramentelor specifice bisericilor creştine tradiţionale.Datorită acţiunilor lui Iosif de Camilis, unirea cu Biserica Romei a înregistrat primele succese printre românii bihoreni. Într-o scrisoare din 1695 către Congregaţia *De Propaganda Fide*, Iosif de Camilis îşi exprima satisfacţia de a fi atras la unire încă 40 de preoţi din comitatele Bihor şi Crasna. Acţiunile sale au marcat prima fază a prozelitismului catolic din comitatul Bihor, definită prin rolul preponderent al Episcopiei de Munkács. Teritoriul convertit era subordonat Episcopiei de Munkács, menţionându-se protopopiatul Orăzii cu 50 de parohii.

După moartea lui Iosif de Camilis în 1706, unirea confesională a românilor din Bihor a trecut printr-o situaţie dificilă, atât din cauza vacanţei scaunului episcopal de Munkács, cât şi a tulburărilor produse de revolta lui Francisc Rakóczi al II-lea[193]. În condiţiile retragerii din zonă a Episcopiei de Munkács, opera de coordonare a unirii cu Biserica Romei a fost preluată integral de Episcopia romano-catolică de Oradea.

Una din particularităţile *Contrareformei* în comitatele vestice este că nu s-a ajuns la crearea unor structuri ierarhice greco-catolice pe seama românilor uniţi. Trecerea la unire s-a făcut pe comitate şi a implicat recunoaşterea jurisdicţiei spirituale, iniţial a Episcopiei de Munkács, iar ulterior a episcopilor catolici de Oradea[194]. Datorită acestui compromis, comunităţile greco-catolice au beneficiat de sprijinul episcopiei catolice, dar în acelaşi timp au ajuns la discreţia episcopilor catolici în calitatea de stăpâni domeniali.

O serie de succese ale unirii religioase au fost obţinute în timpul episcopului romano-catolic Csáky Imré (1703-1732). Cu ocazia vizitaţiei canonice din 1725 a canonicului Paul Lászlo sunt menţionate patru districte arhidiaconale: Beiuş, Oradea, Eriu şi Crişul Repede[195]. În 1733 Forgács Pál, numit arhidicon al românilor uniţi, cedează acestora casa părinţilor săi, pentru a servi ca şi capelă greco-catolicilor din Oradea.

Declaraţia făcută publică de episcopul romano-catolic Okolicsányi János în 1735 confirmă faptul că trecerea la unire s-a realizat formal, prin recunoaşterea supremaţiei religioase a episcopului catolic, în schimbul scutirilor de obligaţii şi taxe. Ştefan Tăşiedan afirmă că baza unirii religioase a românilor din jurul Beiuşului şi Vaşcăului a constituit-o scrisoarea din 5 iulie 1735, prin care 39 de comune, reprezentate de primarii şi juraţii lor, treceau la unire în aceleaşi condiţii

---

Apulensis, Series Historica (p. 67-80), 6, vol. II, 2002, p. 78

193I. Radu, *op. cit*., p. 15

194Gheorghe Gorun, *Conscrierile comunităţilor greco-catolice din comitatul Bihor de la mijlocul secolului al XVIII-lea*, în "Studia Universitatis Babeş-Bolyai", *Theologia Catholica,* XLIII, 1, Cluj, 1998, p. 57

195Iudita Căluşer, *Episcopia greco-catolică de Oradea.Contribuţii monografice*, Oradea, 2000, p. 43

în care au trecut în timpul episcopului Benkovich. Ea a fost favorizată de ecoul promisiunilor făcute de episcopul Okolicsányi în legătura cu scutirea de sarcinile feudale: "Noi de la locuitorii şi preoţii locali, sub titlul de putere sufletească, nici un fel de pretensiuni, ori taxe nu vom pretinde, ci numai ca poporul, cu popii dimpreună să ni se supună nouă şi succesorilor noştri în cele spirituale, nu numai prin scrisori şi cu trageri de cruce, ci aievea şi în practică să atârne de noi, precum au atârnat şi ascultat oarecând de Benkovits"[196].

Momentele de criză ale unirii religioase din Bihor se explică, atât prin intervenţiile repetate ale episcopilor sârbi ai Aradului, cât şi prin refuzul episcopiei catolice de a defini clar statutul românilor uniţi. Inexistenţa unor garanţii ferme pentru respectarea ritului şi încălcarea promisiunii de privilegiere a preoţilor uniţi a determinat frecventele pendulări ale comunităţilor locale între cele două rituri. De exemplu, preoţii din districtul Beiuş afirmă că: "ne-am supus ilustrului domn episcop ca să putem avea uşurare, dar de fapt ne-am îngreunat, fiindcă cine din noi are ceva, moară, căldare sau altă avere, domnul udvobirău din Beiuş cere de la noi ca de la oricare ţărani bani şi dare după toate"[197]. În urma repetatelor plângeri ale uniţilor, Curtea de la Viena decide în 1737 suspendarea dreptului de percepere a dijmei de către episcopul catolic. În evaluarea răspunsurilor clerului şi ale credincioşilor cu ocazia anchetelor imperiale trebuie să se ţină seama şi de intervenţia unor factori de presiune laică, cum sunt suportul militar obţinut de episcopii sârbi prin intermediul Consiliului de război austriac, respectiv presiunile exercitate asupra lor de trimişii domeniali ai episcopului catolic.

Frecventele disensiuni religioase şi trecerile succesive de la un rit la altul au demonstrat necesitatea constituirii unei ierarhii superioare pentru românii uniţi. Coordonarea şi la acest nivel a demersurilor de către episcopii catolici a dus la soluţionarea problemei în forma unei episcopii sufragane, strict subordonate celei latine. Invocând un număr de 200 de parohii unite, episcopul Forgács a cerut numirea protopopului greco-catolic Meletie Covaci ca episcop sufragan. Condiţiile umilitoare puse acestuia (interdicţia de a ţine soboare, de a efectua vizitaţii canonice, de a hirotoni preoţi sau de a-i schimba fără aprobarea episcopului) s-au prelungit până la constituirea în 1777 a Episcopiei greco-catolice de Oradea[198].

B. Instituţii culturale create de Episcopia romano-catolică de Oradea în secolul al XVIII-lea. Viaţa muzicală orădeană în epoca barocă

Acţiunile episcopilor Augustin Benkovich şi Csáky Imre de încurajare a

196Ştefan Tăşiedan, *Icoane din viaţa poporului român din Bihor (1726-1748)*, în "Cultura Creştină", 3, 1913, p. 84
197*Ibidem*
198I. Radu, *op. cit.*, p. 25

revenirii ordinelor religioase catolice (iezuiţi, franciscani, capucini) s-au înscris în politica *Contrareformei* de recâştigare a poziţiilor pierdute, atât pe plan confesional, cât şi la nivel educaţional şi cultural.

Reveniţi în Oradea în 1692 odată cu trupele imperiale, iezuiţii în frunte cu Francisc Mazoll au luat în primire clădirea acum ruinată, care servise ca şcoală între 1584-1589. Până în 1703, când au primit în folosinţă biserica nouă, cu hramul "Sfântul Egidiu", iezuiţii aveau o capelă pe vatra bisericii actuale din Cetate, în care ţineau slujbe pentru militari şi credincioşi, în calitatea lor de predicatori misionari[199].

Revenirea iezuiţilor în Oradea după o absenţă de 94 de ani a avut importante consecinţe în plan educaţional. Beneficiind de donaţia episcopului Benkovich (1681-1702), în valoare de 6000 de florini, iezuiţii şi-au deschis şcoli, punând bazele învăţământului primar şi gimnazial catolic din Oradea. Sub patronajul lor, s-a deschis în 1718 şcoala primară catolică sub conducerea magistrului Adam Schmernitz, călugăr iezuit trimis de prepozitura iezuită din Viena. Patronajul iezuiţilor a încetat odată cu desfiinţarea ordinului în 1773 de către Papa Clement al XIV-lea. Episcopul romano-catolic Patachich Adám a devenit noul protector al şcolii. În această perioadă, dominată de politica etatistă a Mariei Tereza, s-a trecut la aprofundarea materiilor de studii după metoda felbigeriană.

În 1722 iezuiţii au inaugurat Gimnaziul romano-catolic cu 4 clase (*Parva minor, Elementaris classis, Gramatica, Syntaxis*), cu sediul în edificiul construit pentru ei pe locul Seminarului greco-catolic de mai târziu. În 1735, la intervenţia episcopului Okolicsányi János, care a contribuit cu suma de 3000 de florini renani, s-au adăugat încă două clase, de retorică, respectiv poetică, instituţia devenind gimnaziu superior[200]. Ca la toate şcolile iezuite, un rol important în activitatea formativă a revenit Congregaţiei "Sfânta Maria", aplicându-se şi aici programa şcolară *Ratio Studiorum*. Funcţia de prefect şcolar era deţinută de conducătorul reşedinţei iezuite, ajutat de un director numit dintre profesori[201]. La acest gimnaziu au predat renumitul istoric Pray, dar şi iezuiţii români Vasile Dobra, Iosif Dobra, Iosif Vinkler, care erau şi misionari greco-catolici. În 1744-1745 Ladislau Dobra era coordonator al claselor de gramatică şi sintaxă, iar din 1768/1769, director al gimnaziului.

În una din sălile gimnaziului iezuiţii au amenajat un "theatrum", destinat prezentării unor "drame" cu conţinut istoric, religios sau etic de către discipolii claselor terminale. Înfiinţarea teatrelor a fost una dintre cele mai importante realizări ale şcolilor iezuite din Europa. Prin încurajarea activităţii teatrale, iezuiţii

199Petre Dejeu, *op. cit.*, p.129

200Nányi L., *A váradi szinészet története* [Istoria teatrului orădean], Oradea, 1898, p.4

201Remus Câmpeanu, *Intelectualitatea română din Transilvania în veacul al XVIII-lea*, Editura Presa universitară clujeană, Cluj, 1999, p. 258

își propuneau, atât o ilustrare practică a cunoștințelor de retorică și gramatică latină ale elevilor, cât și propagarea într-o manieră atrăgătoare a învățăturilor morale și dogmatice ale Bisericii[202]. În jurnalul *Jesuitae Varadiensis*, pierdut între timp, erau menționate un număr de 40 de piese[203]. Și aici, spectacolele s-au ținut la început în limba latină, care era fundamentul programei școlare. Ele aveau loc în zilele de târg și de sărbătoare, cu participarea episcopilor, canonicilor, nobililor și a discipolilor școlii. La început, au fost puse în scenă piese cu caracter moralizator, ca *Povestea tânărului Rossilo*...(1729), respectiv *Povestea tânărului Landolinus* (1730). Numărul reprezentațiilor a crescut după trecerea la gimnaziul superior de 6 clase. Ca și în celelalte școli patronate de iezuiți, majoritatea pieselor erau interpretate de elevii din clasele de retorică și poetică și aveau subiecte istorice, biblice, moralizatoare sau inspirate din dramele antice: *Ladislau Gritti* și *Hilderik*, în 1745; *Ioan Kaloianul, împăratul Bizanțului* și *Regele Solomon traversând deșertul*, în 1746; *Absalom; Iosif vândut de frații săi* și *Sfântul Ioan Botezătorul*, în 1747; *Atilius Regulus* și *Sfântul Ștefan*, în 1754; *Tysophernes, Aristides,* în 1757; *Manasses, Asasinarea lui Batthyányi Farkas*, *Povestea tânărului Richard*, în 1758; *Eliberarea lui Oreste; Cyrus, un lacom pierzându-și tronul*, în 1759; *Dosylas,* respectiv *Generalii Fouque și Laudon*, în 1760; *Fiul risipitor*, în 1764; *Regele Senaherib* și *Caracalla*, în 1767; *Legenda Sfântului Ștefan* (1769), *Balthazar* (1770), *Martirul Tiburtius* și drama *Zrinyi*, în 1771, *Octavius și Valerius*, în 1772[204]. Majoritatea lucrărilor erau prezentate în latină și ilustrau preocuparea pentru edificare morală și trezire a sentimentelor religioase, proprie promotorilor *Contrareformei*. O parte din ele reflectau tensiunile specifice epocii baroce, cum sunt cele dintre virtute și viciu, material și spiritual. Piesele erau în general prelucrări realizate de iezuiți după Metastasio (*Atilius Regulus*), Giovanni Granelli (*Manasses*), dar și după drame antice (*Eliberarea lui Oreste*) sau legende medievale (*Sfântul Ladislau, fondatorul Episcopiei romano-catolice din Oradea*). Aceasta din urmă avea trei acte, fiind scrisă pentru 53 de roluri, pe baza informațiilor din *Cronica* lui Bonfinius. În piese nu existau roluri feminine, iar semnificațiile de conținut erau reluate de cor la sfârșitul spectacolului.

După desființarea Ordinului iezuit în 1773, Gimnaziul romano-catolic a funcționat încă 3 ani cu profesori preoți și laici, din 1776 trecându-se exclusiv la profesori seculari, numiți de guvernul imperial și adepți ai sistemului educațional propus de acesta[205]. Reprezentațiile au fost continuate și după desființarea ordinului, fiind susținute de absolvenții gimnaziului. În 1782 a avut loc prezentarea în

202W. Bangert, *Istoria iezuiților*, Iași, 2001, p. 106

203Náményi L., *op.cit.*, p. 5

204Bunyitay Vincze, *A váradi püspökség története* [Istoria Episcopiei (romano-catolice)de Oradea], IV, Debrețin, 1935, p. 372-374

205Fehér Dezsö , *op. cit.*, p.115

germană a piesei *Le Commode*. După intrarea în vigoare a legii *Ratio Educationis,* gimnaziul a fost transferat din fosta reşedinţă iezuită în vechiul palat episcopal, o clădire simplă, fără elemente decorative, dar prevăzută cu portal baroc, dispusă paralel cu Biserica romano-catolică "Sfântul Ladislau". Datorită iniţiativei lui Károlyi Antal, directorul şcolii şi în acelaşi timp director al Districtului şcolar Oradea, gimnaziul care funcţiona aici a fost ridicat la rangul de arhigimnaziu, iar din 1780-1781, odată cu deschiderea celor două clase de filozofie, a devenit, la iniţiativa împărătesei Maria Tereza, Academie imperială[206]. Din 1786 la conducerea instituţiei a fost numit un director laic, Tokody Gusztáv.

În 1788-1789 a avut loc deschiderea primului an de drept, iar din anul următor, cel de-al II-lea, cu profesori de istoria statului şi a dreptului, drept natural şi internaţional. În 1794 cursurile erau ţinute doar de profesori laici. Ponderea considerabilă a tinerilor de origine română, reiese din faptul că aici au studiat, între 1790-1848, 318 români[207]. Absolvenţii acestei Academii deveneau prioritar funcţionari de stat, dar şi avocaţi, profesori, preoţi. Din 1806 complexul şcolar a intrat sub incidenţa celei de-a doua *Ratio Educationis.*

Din 1808 gimnaziul, cu excepţia claselor superioare de drept şi filozofie, a fost trecut în administrarea Ordinului premonstratens. În 1850, pe baza ordinelor imperiale, s-a ajuns la 8 clase, ultimele două clase fiind destinate studiilor de filosofie. În 1874 Facultatea de Drept şi-a mutat sediul în clădirea gimnaziului superior premonstratens, construită prin amplificarea fostei mănăstiri a paulinilor. Ca urmare a demersurilor episcopului greco-catolic Vasile Erdeli (1843-1862) a fost obţinută aprobarea pentru crearea unei catedre de limba şi literatura română la Universitatea din Budapesta, începând din anul 1862, al cărei prim titular a fost Alexandru Roman, care a fost în aceşaşi timp primul profesor de limba română la gimnaziul superior premonstatens din Oradea, începând cu anul 1850. El a reuşit să introducă pentru prima dată limba română în şcoala de la Beiuş. Membru fondator al Academiei Române, coordonator al "Societăţii de lectură" din Oradea, a fost un promotor al culturii româneşti din Transilvania, contribuind la unificarea terminologiei literare [208].

Cu ajutorul sumei de 13.000 florini, lăsaţi prin testament de fratele său, episcopul romano-catolic Csáky Miklós (1737-1747) a pus bazele Seminarului teologic romano-catolic, deschis în 1741 pentru 12 clerici. Teologia era predată

206Remus Câmpeanu, *Intelectualitatea română din Transilvania în veacul al XVIII-lea*, Cluj, 1999, p. 259

207*Ibidem*, p. 139

208 Gelu Neamţu, *Alexandru Roman. Marele fiu al Bihorului (1826-1897)*, Fundaţia Culturală Cele Trei Crişuri, Oradea, 1995, p. 23; Gelu Neamţu, *Alexandru Roman şi Academia română (1866-1897)*, în *Anuarul Institutului de Istorie Naţională "George Bariţiu"*, Cluj-Napoca, tom XLVI, 2007, p. 77-84

de călugări din Ordinul paulin. Din 1749 Seminarul avea ca directori membri ai *Capitlului* (Aláppy, Salamon József etc.). Instituţia avea caracterul de înaltă şcoală teologică, fiind înzestrată de episcop cu o bibliotecă şi tipografie proprie. Activitatea tipografiei Seminarului se poate urmări, cu intermitenţe, între anii 1741-1804. Au funcţionat ca tipografi, pe bază de contract cu Seminarul, Gregorios Kállai (1745), Michael Becskereki din Cluj (1746-1755), Josephum Wolf (1762-1765), Ignatius Ioannes Bálent (1771-1785), Ferenc Eisenberger (1797), Ioan Paulus Gutman (1798-1803). Lucrările tipărite, cu conţinut confesional, erau majoritatea în latină, maghiară şi germană. În 1803 tipografia a devenit privată, fiind cumpărată de Gotlieb Antal Maramorosiensis. Din acest moment a fost posibilă şi tipărirea unor lucrări cu caracter laic, precum şi a unor manuscrise datorate intelectualilor români, ca *Elegia* lui Gheorghe Şincai, apărută în 1804. O îndelungată colaborare s-a stabilit între Samuil Vulcan şi familia Tichy, care a preluat tipografia de la Gotlieb Antal. Începând din 1820 s-au tipărit aici *Calendarele Şematisme,* redactate în latină şi română, considerate primele periodice orădene, *Poemul despre cea de-a doua legiune valahică* de Silvius Comes, versuri scrise de Dimitrie Hosszu, Moise Noak, Petru Ioannovics, Constantin Popescu. În tipografia familiei Tichy (1808-1874) au fost tipărite şi antologiile "Societăţii de Lectură a tinerimii române din Oradea", înfiinţate în 1851[209].

În baza legii *Ratio Educationis*, în 1777 a fost deschisă şcoala normală cu 3 clase, avându-l ca director pe Jacob Werner. În 1778 s-a adăugat şi cea de-a patra clasă. În 1781 Jacob Werner a organizat o clasă pentru pregătirea învăţătorilor, directorul îndeplinind şi calitatea de *profesor praeparandorum.* Această clasă s-a sistat în 1846, fiind reînfiinţată în 1856.

Numit episcop romano-catolic de Oradea de către împărăteasa Maria Tereza în 1759, Patachich Adám (1759-1776), Fig. nr. 4, a sosit la Oradea în 1760. Intenţia sa nu era doar construirea unui elegant palat aristocratic la înălţimea celorlalte palate nobiliare şi ecleziastice, ci şi aceea de a-şi concretiza vastele sale preocupări culturale. Urmând moda epocii, episcopul a ţinut la curtea sa oameni de cultură, artişti, istorici. După desfiinţarea Ordinului iezuit în 1773, Patachich a reţinut la curte 20 din cei mai cultivaţi membri ai ordinului, printre care savantul Pray György, Karl Frantz Palma, Karl Wagner. La reşedinţa sa au lucrat italianul Giaccomo Mariozza, istoricul Gánoczi, Hánnulik János, autor al lucrării *Celebritas provinciae Bihariensis.* Alături de Gánoczi şi Hánnulik, episcopul a fost unul dintre primii membri orădeni ai societăţii culturale *Academia dell `Arcadia,* fondată în Italia în 1690. Una dintre personalităţile marcante ale acesteia era Metastasio, autor al unui mare număr de drame şi povestiri cu caracter alegoric. Stabilit în

209Viorel Faur, *Societatea de lectură din Oradea, 1852-1875,* Oradea, 1978; C.Mălinaş, *Tipografi, tipografii şi edituri în Bihor (1565-1948),* Oradea, 1995, p. 9

1730 la curtea habsburgică, acesta a realizat 11 drame, compuse după moda epocii, în acelaşi stil retoric clasicizant. Episcopul Patachich, al cărui pseudonim în calitatea de membru al *Academiei Arcadiene* era *Syrasius Acrotophorius*, a tradus în 1765 un oratoriu al lui Metastasio, *Isaac figura Redemptoris.* Preocupările literare, bibliofile şi muzicale ale personalităţilor găzduite de episcop se integrau în ambianţa culturală a secolului *Luminilor*. În acest sens, episcopul a întemeiat o bibliotecă compusă din 15000 de volume, a susţinut din 1762 construirea unui seminar teologic, a chemat la curtea sa personalităţi muzicale ale vremii.

Om de vastă cultură, apreciat de împărăteasa Maria Tereza, episcopul a călătorit frecvent la Viena, unde a fost impresionat de fastul şi grandoarea reprezentaţiilor de la Curte. Principala sa dorinţă a fost de a realiza la Oradea o Academie de muzică, precum şi un cor ecleziastic[210]. Sub influenţa reprezentaţiilor de la curtea vieneză, episcopul a luat decizia de a înfiinţa şi la Oradea o orchestră, după modelul celor care activau pe lângă reşedinţele principilor austrieci sau ale nobililor maghiari din Ungaria. Imediat după ocuparea funcţiei, episcopul a plecat la Kismárton, la reşedinţa nobilului Esterházy, în serviciul căruia se afla celebrul compozitor Joseph Haydn. Cu ocazia acestei vizite, s-a decis stabilirea la Oradea a fratelui compozitorului, Johann Michael Haydn (1737-1806). Născut la Rohrau în Austria în 1737, acesta a activat mai întâi ca şi cantor la Catedrala vieneză "Sfântul Ştefan"[211]. După mărturia lui Dittersdorf, Haydn a sosit la Oradea la 19 martie 1760 şi a deţinut funcţia de *capelmaestru* al curţii episcopale între 1760-1762, perioadă în care a întemeiat prima orchestră de muzică clasică Oradea. Pe parcursul a doi ani compozitorul a elaborat cele mai importante lucrări ale sale. Din 1760 datează lucrarea *Te Deum, Concertul pentru vioară B dur şi Partitura Es dur*. În 1761 a compus *Iste Confessor*[212]. Din perioada colaborării cu episcopul orădean datează missele: *Trinitas Messe, Missa Sancti Cyrili et Methodi* (compusă pentru a fi interpretată în bisericile româneşti), *Salve Regina* (realizată la Beiuş) şi *Missa Dolorum Beatae e Virginis Mariae*. Prima atestare documentară a orchestrei dirijate de Michael Haydn la Oradea este un stat de plată din 1761, în care acesta figurează ca şi "Capellae magister", cu un salariu de 300 de florini[213]. Orchestra, care activa în fosta Catedrală romano-catolică "Sfântul Ladislau"din centrul oraşului, cuprindea 18 instrumentişti şi 7 interpreţi vocali (Franciscus Diringer-

---

210Marot Sándor, *Haydn Mihály megjelenik Váradon*, în *Nagyvárad* [Oradea], 24 decembrie, 1941, p. 16

211Thurzó S., *Michael Haydn városunkban* [Michael Haydn în oraşul nostru], *în Fáklya*, Oradea, 1967, julie 15, p. 1

212Indig O., *A nagyváradi szinészet másfél évszázada (1798-1944)* [150 de ani de teatru în oraşul Oradea], Bucureşti, 1991, p. 13

213Felician Roşca, *Michael Haydn şi viaţa muzicală din Oradea (1757-1762)*, în *Crisia*, XVIII, 1988, p. 757

tenor, Georgius Parceli şi Franciscus Schmitz-alto, Georgius Reussinger-bas, Andreas şi Josephus Berabo pentru rolul de soprană etc.). În primul an al şederii la Oradea, Michael Haydn a compus şi *Concertul pentru vioară D-dur*. În 1761 Johann Michael Haydn a plecat la Viena, fiind chemat de fratele său cu ocazia Crăciunului. În 1762, reprezentaţiile au fost întrerupte pe o perioadă de doi ani, ca doliu pentru moartea mamei episcopului. Se ştie că "orchestra episcopului a interpretat o piesă muzicală" în primăvara anului 1762, cu ocazia punerii pietrei de temelie a noului palat episcopal (din cartierul Olosig), compusă special pentru acest eveniment[214]. În acelaşi an, compozitorul a fost chemat la Salzburg, unde a primit postul de dirijor şi apoi organist la Catedrală. Aici i-a cunoscut pe Wolfgang şi Leopold Mozart, rămânând fidel oraşului până la moarte (1806).

În 1764, episcopul Patachich a ajuns la Viena, unde i-a reîntâlnit pe fraţii Haydn şi a audiat un concert susţinut de Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799). Impresionat de felul în care cânta la vioară, episcopul l-a invitat la curtea sa, unde acesta a rămas până în anul 1769[215]. Compozitorul a sosit la Oradea la 1 aprilie 1764, însoţit de 12 instrumentişti, 7 cântăreţi, 9 servitori. În contractul încheiat cu episcopul se prevedea un salariu anual de 1200 de florini, asigurarea locuinţei şi calitatea de oaspete permanent al curţii[216]. Din însărcinarea episcopului, Dittersdorf a plecat în Cehia pentru a-şi completa orchestra. "Academia muzicală" organizată de Dittersdorf şi-a început activitatea în 1765, fiind alcătuită din 37 de muzicieni, dintre care 12 instrumentişti, 22 de cântăreţi şi 2 castratti pentru registrele muzicale înalte. Dintre colaboratorii lui Dittersdorf la Oradea, merită menţionat Venceslav Pichl, muzician vienez de origine cehă, un artist complex, autor al textelor pentru oratoriile lui Dittersdorf. La dorinţa lui Patachich, concertele erau susţinute de două ori pe săptămână, marţea şi duminica. La palat aveau loc atât concerte, ţinute în prezenţa nobilimii şi a funcţionarilor locali, cât şi spectacole teatrale şi de operă, prezentate în latină pe scena improvizată în aripa stângă a fostului Palatului episcopal, situat paralel cu Biserica "Sfântul Ladislau".

Într-un studiu consacrat vieţii muzicale din Oradea din secolul al XVIII-lea, Thurzó Sandor susţine că între anii 1760-1769, când Haydn şi Dittersdorf au fost prezenţi la curtea episcopului Patachich, nu erau terminate nici monumentalul Palat baroc, nici catedrala din vecinătatea acestuia, deci spectacolele muzicale nu s-au putut ţine în actualul palat baroc, a cărui construcţie a fost finalizată abia în 1776, ci în reşedinţa episcopală mult mai modestă, în stil baroc, situată pe locul actualei Primării a oraşului[217], respectiv în Biserica "Sfântul Ladislau", care era la

---

214Thurzó S. , *op. cit.*, p. 2

215Marot Sandor, *op.cit.*, p. 17

216Náményi Lajos, *A váradi szinészet törtenéte* [Istoria teatrului orădean], Oradea, 1898, p.1

217Thurzó S., O.Tuduka, *Koncertek a XVIII század derekán* [Concerte din secolul al XVIII-lea], în *Fáklya*, Oradea, 1967, 12 august; Idem, *Michael Haydn és Dittersdorf Nagyváradon*

vremea respectivă catedrala romano-catolică a oraşului.

Cu ajutorul lui Neumann, episcopul ar fi improvizat o scenă în modestul palat episcopal, pe care aveau loc reprezentaţiile. În 1765, în ajunul Crăciunului a fost prezentată piesa *Zelus Pastorum Bethlemiticorum*, o cantată compusă de Dittersdorf pentru 7 voci, cu un text de Venceslav Pichl. Au mai fost prezentate 2 simfonii, un concurs de vioară şi o cantată, cu participarea tenorului Andreas Renner. Cu această ocazie, episcopul şi-a dat aprobarea pentru reprezentarea în viitor a unor piese de teatru. Un mare succes a avut piesa *Isaac, figura Redemptoris*, un oratoriu compus de Dittersdorf, cu un text de Metastasio, prezentat cu ocazia Crăciunului din 1765. Episcopul însuşi a tradus textul din italiană în latină. Cu aceeaşi ocazie, a avut loc un concurs de interpretare vocală.

În 1766, tot cu ocazia Crăciunului, a fost prezentată piesa *Certamen Deorum*, cu un text elaborat de unul din călugării iezuiţi de la curte şi muzica compusă de Dittersdorf. Aceluiaşi compozitor i se datorează lucrarea *Olympia Jovi Sacra,* cu un text de Venceslav Pichl. În urma unei călătorii la Viena, Dittersdorf a compus şi o operă inspirată de lucrarea *Amor in musica* de Metastasio[218]. Cu ocazia spectacolului, orchestra a fost mărită prin participarea instrumentiştilor generalului Hohenlohe. Din acest moment, reprezentaţiile cu caracter religios au trecut pe plan secund. După reprezentaţie, episcopul a deschis posibilitatea şi pentru spectacole cu caracter profan în onoarea înalţilor săi oaspeţi, ca prinţul Hohenlohe Schllingfurst. Petrecerile, care au luat un caracter tot mai laic, prin organizarea de dansuri şi carnavaluri, au constituit un pretext pentru adversarii episcopului de a solicita împărătesei Maria Tereza interzicerea orchestrei în anul 1769[219]. În acelaşi an, Dittersdorsf a plecat la Viena. Conflictele episcopului cu Maria Tereza, în urma reclamaţiilor adresate Curţii imperiale că orchestra nu s-ar fi limitat să cânte doar muzică religioasă, au atras transferul episcopului la Kálocsa în 1776, localitate în care-şi va continua preocupările sale culturale.

Din presa vremii, se ştie că grădina donată oraşului de contele Rhédey Lajos prin 1804, servea ca loc de divertisment al societăţii orădene în prima jumătate a secolului al XIX-lea[220].

218Indig O. , *op. cit.,* p. 15-17

219Náményi Lajos, *op. cit.*, p. 16

220*Nagyvárad(Oradea),* în "Vasárnapi Ujság", Pesta, 1857

C. Consecinţele reformismului terezian şi iozefin asupra dezvoltării culturii româneşti din Oradea

1. Instituţii de învăţământ

Politica reformistă susţinută de Imperiul Habsburgic în timpul împărătesei Maria Tereza (1740-1780) şi îndeosebi sub Iosif al II-lea (1780-1790) a avut importante consecinţe şi pe plan cultural-educaţional, concretizându-se în realizarea tranziţiei spre sistemul învăţământului modern controlat de stat. În opinia regretatului istoric, Acad. Nicolae Edroiu, în contextul epocii, administraţia a devenit "un mijloc activ de difuzare a progreselor civilizaţiei Luminilor", prin care statul a realizat ieşirea din sfera problemelor strict politice, pentru a pătrunde progresiv în cele mai multe compartimente ale vieţii sociale[221]. În plan educaţional, scopul politicii imperiale era organizarea unei reţele de învăţământ subordonate direct statului, care să contribuie la consolidarea centralismului. În acelaşi timp, politica şcolară a monarhilor luminaţi trebuia să ilustreze idealurile tipice *Aufklärungului* de a asigura supuşilor un minim de cultură pentru a-i forma ca cetăţeni devotaţi şi utili statului. Ideea de bază era ca locuitorii *Imperiului* să aibă acces la o instrucţie corespunzătoare stării lor sociale, pentru a face din fiii de nobili buni funcţionari şi ofiţeri, din orăşeni - meşteşugari şi negustori, iar ţăranii să beneficieze de cunoştinţele necesare în vederea creşterii producţiei[222].

Primele legiuiri şcolare importante, cu efecte şi asupra sistemului de învăţământ din *Partium* datează din epoca Mariei Tereza. Coordonarea proiectelor de reorganizare a reţelei şcolare s-a realizat prin intermediul Comisiei Aulice Şcolare, înfiinţate în 1760, iar resursele financiare au fost obţinute din confiscarea bunurilor Ordinului iezuit, desfiinţat în 1773. La baza funcţionării şcolilor din *Partium* a stat codul de legi *Ratio Educationis*, finalizat în 1777 pe baza unei sinteze a proiectelor propuse de Ignaz Felbiger, Adam Kollar etc. Devenit principalul mijloc de aplicare a politicii şcolare a Imperiului, codul de legi prevedea centralizarea sistemului de învăţământ prin intermediul a 9 districte şcolare: Casovia, Ungvár, Oradea, Bratislava, Buda, Győr, Pécs, Banska Bistriça, Zagreb. Pe baza acestei legi în 1777 a fost înfiinţat *Districtul şcolar Oradea*, cu competenţă asupra şcolilor din comitatele Bihor, Arad, Cenad, Bekés, Csongrád, Szabolcs, Nagykunság[223]. Pe lângă funcţia de director districtual, deţinută de personalităţi din rândul nobilimii şi a clerului catolic, au fost create funcţiile de inspectori ai şcolilor naţionale, care răspundeau de un anumit învăţământ confesional. Şcolile româneşti unite din Districtul Oradea au avut ca inspectori personalităţi de aleasă cultură ca Simeon Maghiar (1780-1790) şi Ioan Corneli (1791-1806), care s-au preocupat de

221Nicolae Edroiu, Avram Andea, Aurel Răduţiu, *Transilvania sub stăpânire habsburgică, în Istoria României. Transilvania*, I, Cluj, 1997, p. 691

222Avram Andea, Suzana Andea, *Structuri transilvane în epoca Luminilor*, Cluj, 1996, p.76

223*Ibidem*, p.78

extinderea reţelei şcolare în mediul românesc. Prin activitatea acestora, *Districtul şcolar al Oradiei* a devenit cadrul de aplicare în zonă a politicii şcolare imperiale, de pe urma căreia au beneficiat de instrucţie un mare număr de români de ambele confesiuni, contribuind la formarea unei intelectualităţi cu pregătire şi preocupări tipice secolului *Luminilor.*

În ceea ce priveşte învăţământul românesc, în Oradea exista în perioada anterioară reformismului, o şcoală unită, deschisă în 1733 în casa donată de Forgács Pál, pe atunci arhidiacon al românilor uniţi[224]. În această şcoală se pregăteau cantori şi învăţători în conformitate cu sistemul tradiţional de învăţământ, bazat pe folosirea cărţilor de cult. Se deprindeau scrisul, cititul, cântările bisericeşti şi noţiuni elementare de religie[225]. Această şcoală s-a dezvoltat mult în timpul episcopului sufragan Meletie Covaci, devenind un model pentru organizarea de şcoli unite în comunele mai importante. În 1760, la intervenţia acestuia, şcolii primare orădene i se acordă 50 de florini anual pentru plata învăţătorului. La 1773 funcţiona la Oradea o Şcoală primară centrală după sistemul instituit prin reforma şcolară vieneză, iar în 1776 este menţionată şi funcţia de prefect al şcolilor naţionale, remunerată cu 70 de florini[226].

Cadrul instituţional pentru receptarea reformismului austriac a fost creat în 1777, odată cu înfiinţarea Diecezei greco-catolice de Oradea. Referindu-se la consecinţele unirii religioase în emanciparea culturală a românilor ardeleni, istoricul Nicolae Iorga preciza:“ Fără unirea în credinţă cu Roma, nu erau şcolile mari din străinătate pentru ucenicii români. Fără noul circuit de viaţă format din izvorul unirii, frăţia într-o nouă idee (cea naţională) n-ar fi venit să înlocuiască unitatea de lege prin care ne simţeam un singur popor”[227]. Episcopul Moise Dragoş (1777-1787), primul titular al acesteia, s-a preocupat atât de organizarea parohiilor, cât şi de crearea unor noi instituţii de învăţământ. Încă înainte de numirea în funcţie, în 1776, Moise Dragoş a cerut de la împărăteasa Maria Tereza sprijin financiar pentru şcolile greco-catolice din Oradea, Beiuş, Beliu, Leta, Vadu Crişului, Pocei, Cordău, Aciad,Vaşad, Petreu, Bogomir etc.[228] În urma acţiunilor sale, Moise Dragoş a obţinut plata anuală de la stat pentru 8 parohii -150 de florini, pentru alte 12 parohii -12 de florini, precum şi pentru 41de şcoli. Din cauza lipsei de fonduri, episcopul a înaintat cereri Curţii imperiale din Viena pentru ca dieceza sa să primească unul din domeniile de la Vaşcău, Beiuş sau Beliu.

224Apud Bunyitay Vincze, ” penes suam apothecam, in fundo a se empto, penes forum Varadini, domum suam pro oratorio cessit valachis graeci ritus,ut vel sic praecipue Varadiensis ad unionem redeant. 1733”(*Vita et acta Pauli Stephani Comitis Forgacs...*)

225V. Bolca, *Şcoala normală unită din Oradea* (1784-1934), Oradea, 1934, p.17

226Petre Dejeu, *op. cit.*, p. 154

227Nicolae Iorga, *Sate şi preoţi din Ardeal*, Bucureşti, 1902, p. 181

228Petre Dejeu, *op. cit*, p.191

Prin Constituţia apostolică *Ingeniosa,* conferită în 1780 de Papa Pius al VI-lea, de comun acord cu Maria Tereza, a fost soluţionată problema resurselor financiare ale noii episcopii. Aceasta din urmă era înzestrată cu domeniul Beiuşului, desprins din domeniile Episcopiei romano-catolice de Oradea, cu un venit anual de 22.000 de florini. Donaţia, întărită în 1780 de Iosif al II-lea, a pus la dispoziţia Episcopiei greco-catolice sumele necesare pentru salarizarea clerului, a canonicilor, dar şi pentru construirea de biserici, şcoli şi case parohiale[229].

Moise Dragoş, care-şi obţinuse recent independenţa ierarhică faţă de Episcopia romano-catolică, a făcut numeroase demersuri pentru deschiderea unei şcoli normale proprii, care să asigure formarea învăţătorilor români. După consacrarea ca episcop, Moise Dragoş a înaintat în 1778 un proiect către Consiliul Locotenenţial al Ungariei pentru înfiinţarea unei "şcoale de normă" greco-catolice. În cazul în care acest lucru nu ar fi fost posibil, episcopul solicita înfiinţarea unui post de profesor pentru preparanzii români, cu salariu asigurat din Fondul de studii. În 1779, ca urmare a ordinelor venite de la Consiliu, s-au organizat cursuri pentru deprinderea metodei felbigeriene de către învăţătorii români, ţinute la şcoala primară unită din Oradea. După câteva memorii înaintate în 1783, Şcoala şi-a deschis cursurile din toamna anului 1784, avându-l ca director şi "profesor praeparandorum" pe Simeon Maghiar. În 1785 acestuia i s-a recunoscut şi oficial calitatea de profesor al preparanzilor, fiind în acelaşi timp numit director al şcolilor unite din Districtul şcolar Oradea, cu un salariu de 300 de florini. Alături de Simeon Maghiar, mai era profesor ortodoxul Maxim Manuilovici, reflectând spiritul iozefinist al vremii, în conformitate cu care toţi cetăţenii statului trebuiau să beneficieze de instrucţie[230]. În acord cu noua concepţie de inspiraţie felbigerană, un rol important se acorda metodelor de predare. Ca manual de bază se folosea lucrarea *Carte trebuincioasă pentru dascălii şcoalelor de jos,* tipărită la Viena în 1785. Programa prevedea însuşirea noţiunilor de religie şi dogmatică, cunoaşterea cărţilor liturgice româneşti, a ritului bisericii orientale, precum şi cunoştinţe de aritmetică, gramatică, ortografie, corespondenţă şi stilistică[231].

Odată cu câştigarea independenţei faţă de Episcopia romano-catolică, episcopii uniţi de Oradea şi-au pus problema înfiinţării unui seminar teologic propriu, destinat formării clerului greco-catolic în spiritul propriei tradiţii culturale şi bisericeşti. Şi în acest plan, un context favorabil a fost creat prin liberalismul împăratului Iosif al II-lea. Preocupat de problema formării clerului, acesta a cerut episcopilor la 19 septembrie 1790 să-şi exprime punctul de vedere în legătură cu instrucţia clerului unit. Episcopul greco-catolic de Oradea, Ignatie

229V. Vartolomei, *Mărturii culturale bihorene,* Cluj, 1944, p. 2

230Constantin Mălinaş, *Contribuţii la istoria iluminismului românesc din Transilvania. Ioan Corneli(1762-1848),* Oradea, 2003, p.22

231V. Bolca, *op. cit.*, p.59

Darabant (1788-1805), de comun acord cu episcopii uniţi de Muncaci şi Krisevăţ, a redactat un răspuns comun în care s-a exprimat opinia ca fiecare eparhie să aibă un seminar propriu, în cadrul căruia se vor selecta cei mai buni elevi pentru a urma studii teologice superioare. La cererea episcopului Ignatie Darabant (Fig. nr. 5), împăratul Leopold al II-lea a conferit *Diploma* din 30 ianuarie 1792, decretul de înfiinţare al "Seminarului Tinerimii Române Unite". Conţinutul Diplomei a fost elaborat ca un răspuns la cele trei probleme ridicate de episcopul Darabant: 1. necesitatea înfiinţării unui seminar în eparhia orădeană; 2. mijloacele pentru susţinerea acestuia; 3. principiile şi metodele care stau la baza educaţiei tineretului român. La prima problemă, Leopold al II-lea argumentează înfiinţarea seminarului prin importanţa instruirii poporului în limba proprie, precum şi în ritul, cântările şi ceremoniile specifice confesiunii greco-catolice. Noua instituţie avea, conform decretului, caracterul de seminar pentru recrutarea clerului tânăr, respectiv de şcoală preparandială pentru formarea învăţătorilor. Referitor la problema dotării seminarului, se decide donarea fostei reşedinţe iezuite, precum şi un fond permanent de 3896 de florini anual. Rectorul urma să fie ales dintre membrii capitlului greco-catolic din Oradea. În ceea ce priveşte instrucţia seminariştilor, împăratul se referă la importanţa însuşirii principiilor religiei greco-catolice, a ceremoniilor, ritului, cântului, a deprinderii scrisului şi cititului în limba naţională, pentru a forma "harnici păstori sufleteşti şi învăţători buni"[232]. Pe baza acestui decret, episcopul Darabant a luat măsuri pentru deschiderea Seminarului unit, numindu-l ca rector pe canonicul Iosif Silaghi.

Seminarul unit (Fig. nr. 6) şi-a început activitatea în toamna anului 1792 cu 16 tineri, instalându-se în fosta reşedinţă şi biserică a iezuiţilor. Institutul din Oradea avea caracterul unui seminar *minus,* un fel de cămin-internat pentru cazarea şi educaţia liturgică a clerului unit[233]. Deosebit de importantă a fost formarea tinerilor în spiritul tradiţiei liturgice bizantine, ceea ce implica cunoaşterea cărţilor de ritual şi a muzicii bisericeşti răsăritene. Tinerii care doreau să devină preoţi trebuiau să urmeze cursurile teologice ale Seminarului de rit latin din Oradea. Seminarul leopoldin era destinat prioritar fiilor de preoţi săraci sau orfani care constituiau categoria *alumnilor*. Tinerii mai bine situaţi formau categoria *convictorilor* şi plăteau o taxă. În 1795 s-a stabilit că " în interesul binelui obştesc ", între convictori pot fi primiţi şi tineri neuniţi[234]. Seminarul a avut ca directori personalităţi cu o înaltă cultură teologică: Iosif Silaghi (1792-1825), Ştefan Gying (1825-1832), Mihail Munteanu (1832-1833), Vasile Erdélyi (1836-1842) etc. Seminarul a asigurat fundamentele educaţiei pentru un mare număr de

232V. Vartolomei, *op. cit., p.35*

233Iudita Căluşer, *op. cit*., p.121

234Petre Tămâian, *Istoria Seminarului şi a educaţiei clerului diecezei române unite de Oradea, Oradea,* 1930, p. 17

tineri care s-au consacrat carierei ecleziastice, având un rol esenţial în însuşirea canoanelor specifice Bisericii greco-catolice, precum şi în crearea unui climat de rigoare şi disciplină. Seminarul a avut un rol esenţial în formarea intelectualilor români uniţi. Aici erau selectaţi candidaţii la preoţie care îşi continuau studiile la Seminarul teologic romano-catolic din Oradea şi la înaltele şcoli teologice din Budapesta, Viena, Roma. S-a remarcat un paralelism între Seminarul orădean şi tradiţia seminarială de la Seminarul " Sfânta Barbara " din Viena. Astfel, ambele aşezăminte aveau caracterul de internat, în cadrul căruia prin educaţie liturgică şi program spiritual, tinerii se pregăteau pentru practica profesională, în timp ce pregătirea teologică fundamentală o făceau în altă instituţie de specialitate, într-o complementaritate de programă şi studiu[235]. La Seminarul "Sfânta Barbara", fondat în 1775 de Maria Tereza special pentru uniţi, existau 6 locuri pentru tinerii din Oradea. Aici au studiat o mare parte din preoţii şi episcopii diecezei greco-catolice orădene: Samuil Vulcan, Vasile Erdeli, Mihail Pavel, mitropolitul Ioan Vancea, Simeon Maghiar, întemeietorul Şcolii Normale din Oradea, Iosif Silaghi, organizatorul şi primul rector al Seminarului unit. Clericii români din Seminarul "Sfânta Barbara" au pus bazele unei biblioteci publice în 1853, iar în 1863 au înfiinţat o *Societate literară,* care şi-a propus să traducă lucrări importante din literatura bisericească universală. Trei dintre canonicii uniţi din Oradea (Simeon Bran, Ioan Corneli şi Nicolae Vitez) au urmat studiile teologice la Seminarul rutean din Lemberg[236].

Deosebit de importantă prin consecinţele sale în plan cultural şi naţional a fost înfiinţarea în anul 1828 a Liceului românesc din Beiuş, din iniţiativa episcopului Samuil Vulcan (Fig. nr. 7). Având caracterul de liceu confesional (Fig. nr. 8), instituţia era plasată sub patronajul episcopului ca supremă autoritate şcolară. Pentru a asigura funcţionarea liceului, acesta a realizat o fundaţie de 35.000 de florini pentru salariul corpului profesoral. Actul fundaţional, prin importanţa acordată ortografiei bazate pe literele latine, a fost considerată primul îndemn oficial pentru înlăturarea alfabetului chirilic din scrierea românească[237]. În 1836, la cele patru clase existente, s-au adăugat încă două clase, de retorică şi poetică. Vechea programă, conţinând gramatica latină, matematică, religie, geografie, istoria Ungariei, a fost completată cu poetică, retorică, istoria patriei, limba şi literatura română[238].

235Apud C. Mălinaş, *op.cit.*, p. 23

236*Ibidem,* p. 74

237 C. Pavel, *Şcoalele din Beiuş (1828-1928)*, Beiuş, 1928, p.127

238G. Farcaş, *Istoria gimnaziului greco-catolic din Beiuş (1828-1895),* Beiuş, 1896, p. 28

2. Iluminişti orădeni

Prin activitatea unor clerici eruditi, absolvenţi ai înaltelor şcoli teologice din Viena, Agria sau Lemberg, Oradea a devenit la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea un important centru al iluminismului românesc, continuând tradiţia centrului din Blaj. Importanţa oraşului a crescut prin asumarea misiunii de coordonator al luptei naţionale de către episcopul Ignatie Darabant (1788-1805). Originar din Vicea (Sălaj), Darabant a urmat studiile teologice la Blaj, fiind numit în 1765 vicar general al episcopului Atanasie Rednic. Între 1773-1776 a fost prepozit, iar din 1777 profesor. După moartea episcopului Atanasie, a fost unul din cei trei candidaţi la episcopie. În 1788 a fost numit episcop de Oradea, funcţie de care s-a folosit pentru a se implica în mişcarea de emancipare naţională şi culturală[239]. În acest plan, episcopului orădean i-a revenit un rol decisiv în redactarea şi prezentarea memoriului în faţa împăratului. În condiţiile politicii ezitante a episcopului Bob, Samuil Micu i-a cerut lui Darabant să preia conducerea luptei naţionale, să fie "un al doilea Moise" pentru naţiunea română[240]. Implicarea sa politică este dovedită şi prin participarea la întocmirea şi înaintarea celui de-al doilea *Supplex* la 30 martie 1792. După eşecul acţiunii, Darabant a devenit, asemenea celorlalţi cărturari ai *Şcolii Ardelene,* un adept convins al ideii de emancipare culturală a poporului român. La curtea sa, devenită loc de reunire a intelectualilor români ai vremii, au găsit sprijin importanţi cărturari ai Şcolii Ardelene ca Samuil Micu, Gheorghe Şincai şi Petru Maior. Pe Samuil Micu l-a ajutat să ocupe postul de cenzor la *Tipografia regală* din Buda în 1803. Încă de la numirea în funcţie, demersurile episcopului au vizat ameliorarea stării materiale şi a nivelului de pregătire al clerului unit. În acest scop, a adresat cereri împăratului Leopold al II-lea pentru mărirea retribuţiei preoţilor şi a canonicilor, al căror număr l-a ridicat la şase. A obţinut fondul de 7500 de florini pentru cumpărarea locuinţelor destinate canonicilor în vecinătatea catedralei unite. În timpul păstoririi sale, în 1788 a fost pusă piatra de temelie a noii catedrale unite din centrul *Oraşului Nou*, turnul prevăzut cu orologiu şi *loggie* de fier, fiind finalizat în 1803 încă în timpul vieţii sale. Pentru terminarea monumentului, episcopul a lăsat prin testament suma de 34.000 florini[241]. În urma intervenţiilor sale, împăratul Leopold al II-lea a conferit în 1792 Diploma de fondare a Seminarului român unit, cu rol fundamental în formarea viitorului cler greco-catolic. În 1796, printr-o circulară, episcopul a cerut preoţilor să se ocupe de catehizarea poporului de la sate în duminici şi sărbători. Episcopul Darabant a susţinut financiar edificarea Bisericii unite din

239Aurel Tripon, *Monografia-Almanah a Crişanei*, Oradea, 1936, p.341

240Florian Dudaş, *Românii din Oradea în epoca Luminilor*, Oradea, 1996, p.45

241I. Ardeleanu, *op. cit*., p. 64

Beiuş şi a celor din Petrani, Rogoz, Pocei, Vadu Crişului, Vintiri. În 1797, ca o recunoaştere oficială a meritelor sale, a fost numit consilier intim de stat.

Crezul său iluminist este ilustrat şi prin mulţimea circularelor date între 1782-1800, având ca idee centrală rolul şcolii şi al intelectualilor în luminarea poporului. De la el a rămas lucrarea *Tentamen publicum,* redactată în 1802, conceptul original al *Supplexului* şi un răspuns redactat în germană la notele lui Eder pe marginea ediţiei din 1791[242]. Semnificaţia acţiunilor sale în plan cultural este ilustrată şi de preţuirea unor cărturari ca Samuil Micu şi Petru Maior, care au beneficiat de sprijinul său moral şi financiar. Samuil Micu îl considera "stăpânul şi făcătorul de bine, ocrotitorul oamenilor învăţaţi, iubitorul de oameni şi iubitorul de înţelepciune şi ştiinţă, milostivul patron al celor ce se nevoiesc întru învăţătură".

Format în ambianţa iozefinismului, Simion Maghiar a urmat studiile teologice la Colegiul "Sfânta Barbara" din Viena (1774-1780), avându-l ca prefect de studii pe Samuil Micu. Numit imediat după întoarcerea în Oradea, în 1780, Director al şcolilor unite din Districtul şcolar Oradea, Simion Maghiar s-a consacrat total operei de organizare a învăţământului românesc, fiind alături de Gheorghe Şincai, unul din cei mai importanţi pedagogi şi organizatori şcolari din epoca Luminilor. La 14 iunie 1784 a adresat un memoriu episcopului Moise Dragoş, cerându-i să facă demersurile pentru înfiinţarea unui post de profesor al preparanzilor români[243]. Necesitatea deschiderii unei şcoli normale româneşti în Oradea a fost argumentată prin faptul că în Bihor românii sunt majoritatea absolută faţă de celelalte naţionalităţi, precum şi prin cursurile preparandiale, ţinute în acest oraş în cadrul şcolii primare unite. De asemenea, consideră autorul memoriului, doar de la un învăţător român, elevii ar putea deprinde ritul şi cântul bisericesc. Textul memoriului reflectă convingerea tipic iluministă că piedicile care se pun faţa ascensiunii poporului român pot fi ridicate prin instrucţie şi tipărirea de cărţi în limba română.

Se ştie că şcoala s-a deschis în noiembrie 1784 şi că funcţiona cu 11 preparanzi la 31 octombrie 1785. Numit încă din 30 mai 1785 în postul de profesor al preparanzilor români, Simion Maghiar a acordat o mare atenţie organizării Şcolii Normale Unite şi aplicării metodei felbigeriene. Răspunzând solicitării Consiliului Locumtenenţial din Buda, referitoare la traducerea în limba naţională a manualelor redactate în cuprinsul monarhiei habsburgice, Simion Maghiar a început o bogată activitate de traducător şi autor de cărţi didactice, conforme concepţiei felbigeriene[244]. Astfel, între 1781-1785, a tradus în română *Bucvariul, Catehismul mic*, *Aritmetica*, *Extras din Catehismul mare*, *Gramatica românească*,

242Florian Dudaş, *op. cit.*, p. 89
243V. Bolca, *op. cit.*, p.25
244*Ibidem*, p. 31

Gramatica româno-germană. În perioada 1786-1789 a redactat un *Dicționar de numiri ungurești și românești, Caligrafia româno-germană, Catehismul mijlociu* și *Disertație despre preoție*.

Într-un document din 1785, identificat de istoricul Avram Andea sunt menționate lucrările *Ortographia Valachica, Abecedarul româno-maghiar* și *Methodus enim docendi*[245]. În 1785 Simion Maghiar scria mitropolitului din Karlowitz că a alcătuit a gramatică germano-română și o carte de rugăciuni. O parte din lucrările traduse sau compilate de Simion Maghiar au fost tipărite la Viena în tipografia lui Iosif Kurzbóck, fiind identice cu *Bucvariul* apărut în 1781, *Ducere de mână către aritmetică* (1782), *Cuvântare despre preoție* (1784)[246]. Cuprinzând traduceri sau prelucrări după manuale oficiale, activitatea lui Simion Maghiar este încadrabilă în concepția iluministă despre propagarea culturii în societate prin intermediul instrucției și a traducerilor în limba poporului.

Una dintre cele mai importante personalități ale iluminismului românesc, episcopul greco-catolic Samuil Vulcan (1806-1839) a desfășurat o susținută activitate în vederea emancipării culturale, confesionale și implicit naționale a neamului românesc. După absolvirea școlii din Blaj și-a continuat studiile teologice la Colegiul "Sfânta Barbara" în 1780, iar din 1784 la Agria și Lemberg. Revenit la Oradea în 1792, a fost numit în 1795 vicar general al episcopului Darabant. În 1807 a fost consacrat episcop în Catedrala din Blaj[247]. Printre problemele preluate de la predecesorul său, un rol important l-a avut finalizarea Catedralei unite din centrul *Orașului Nou,* la care a contribuit cu suma de 50.000 de florini. În 1808 Samuil Vulcan l-a ajutat pe Petru Maior să obțină postul de cenzor al cărților românești la *Tipografia regală* din Buda.

Una dintre preocupările principale ale episcopului a fost acțiunea de extindere continuă a diecezei sale. La ocuparea funcției, aceasta număra 63 de parohii, 85 de filiale și aproximativ 26.000 de credincioși. A intervenit pentru salarizarea cât mai multor parohii. În 1808 salariile preoților se ridicau la 300 de florini, cu excepția parohilor de Oradea care primeau 600. Concomitent, episcopul a sprijinit acțiunile românilor din Maramureș și Sătmar pentru obținerea unei eparhii române cu sediul la Baia-Mare și înlăturarea jurisdicției Episcopiei de Muncaci. Cu toate că nu s-a ajuns la crearea unei episcopii independente, în 1811 au fost anexate eparhiei orădene 72 de parohii din ținutul Sătmarului. Samuil Vulcan a fost prietenul și susținătorul intelectualilor arădeni în lupta pentru înlăturarea dependenței de ierarhia sârbă[248]. În urma memoriilor înaintate

245Avram Andea, Suzana Andea, *op. cit.*, p. 143

246Florian Dudaș, *op. cit*, p. 143

247I. Radu., *op. cit.*, p.13

248V.. Bolca, *Episcopul Samuil Vulcan al Orăzii. Contribuții la ridicarea culturală a neamului*, Oradea, 1939, p. 212

cu sprijinul episcopului orădean, s-a aprobat în 1815 numirea unui român în fruntea eparhiei Aradului. Propunerea s-a materializat în 1829 prin numirea lui Nestor Ioanovici. Cu ajutorul lui Samuil Vulcan, intelectualii arădeni au obţinut deschiderea Şcolii Normale ortodoxe din Arad în 1812. La curtea sa a găsit sprijin Gheorghe Şincai, care s-a aflat la Oradea în 1811, redactându-şi aici o parte din cronica sa.

Cea mai importantă realizare a lui Samuil Vulcan a constituit-o înfiinţarea în 1828 a Liceului românesc din Beiuş. Finalitatea naţională şi culturală a aşezământului a fost enunţată de episcop în documentul fundaţional al Liceului din 6 octombrie 1828: "...deoarece institutul acesta s-a întemeiat cu preferinţă pentru *naţiunea română,* să se pună pond special pe ortografia reducendă la literele avitice, pe gramatica şi literatura valahică"[249]. Liceul a avut la început caracterul de gimnaziu inferior cu 4 clase, din 1836 au fost adăugate clasele "humaniore", fiind ridicat la rangul de gimnaziu superior. Crezul său iluminist, încrederea sa în posibilitatea ridicării neamului românesc prin accesul la şcoli şi cultură este ilustrat şi de *Cartea de dojană,* adresată preoţilor şi mirenilor în 1832, pentru a-i determina să-şi trimită copiii la şcoală: "Numai singură procopsirea ce se capătă de la învăţături e cu adevărat una mijlocire şi cale prin care îşi poate omul ajunge fericirea şi prin care poate spori neamul mergerea înainte în luminare şi deşteptare din întuneric...Unii din tinerii cari vor învăţa acolo, vor căpăta îndemn a purcedere şi la şcoli mai înalte şi aşa, isprăvind învăţăturile, vor putea ajunge la deregătorii, alţii a se face preoţi, notari sau cantori şi mai lesne vor dobândi scopul lor..."[250].

Episcopului Samuil Vulcan i-a revenit un rol decisiv în pregătirea şi publicarea *Lexiconului* de la Buda, apărut în 1825. Având caracterul unui dicţionar poliglot, lucrarea reprezintă cea mai amplă tentativă de sistematizare a vocabularului limbii române din acea vreme, realizată cu contribuţia unor personalităţi ca Samuil Micu, Gheorghe Şincai, Ioan Piuariu Molnar, Petru Maior, Ioan Budai-Deleanu, Ioan Corneli etc. O altă latură a activităţii sale a constituit-o elaborarea sau tipărirea unor lucrări de difuzare a cunoştinţelor medicale în rândul poporului. Cu sprijinul său, au fost publicate *Dietetica* de Pavel Vasici, apărută la Buda în 1830, importantă lucrare de medicină preventivă şi lucrarea *Despre vărsatul de vacă*, tipărită la Oradea în 1823. Grija pentru educaţia sanitară a poporului, în care un rol esenţial revenea în opinia sa, preoţilor şi învăţătorilor, este ilustrată de lucrarea sa *Tratat despre vindecarea morburilor poporului de la ţară*, rămasă în manuscris[251].

O altă personalitate remarcabilă a iluminismului orădean, Ioan Corneli,

249Apud C. Pavel, *op. cit.*, p. 126
250 *Ibidem*, p. 123
251Florian Dudaş, *op. cit*, p. 100

a fost unul dintre cei mai eruditi intelectuali ai vremii sale[252]. După finalizarea studiilor teologice la Viena, Agria, Lemberg, s-a implicat total în politica de culturalizare prin intermediul şcolii, îndeosebi în perioada 1792-1806 şi 1817-1848, când i-a urmat lui Simeon Maghiar în postul de director al şcolilor naţionale şi profesor al preparanzilor români. Ca urmare a erudiţiei sale, episcopul Samuil Vulcan l-a recomandat în 1807 pentru postul de cenzor la *Tipografia regală* din Buda, funcţie la care a renunţat în favoarea lui Petru Maior.

Raportul şcolar redactat de Corneli în 1806 ilustrează o concepţie tipic iluministă despre dezvoltarea şcolilor ca premisă a emancipării naţiunii române. În acest sens, autorul propunea elaborarea unor manuale de istorie universală, biblică, dar şi de istoria "naţiunii daco-române", redactate în "limba românească populară", precum şi elaborarea unor lucrări cu conţinut utilitar, care să conţină "precepte bune pentru înaintarea poporului", cum este un catehism al sănătăţii pentru tineri, "cu o parte care să urmărească înlăturarea superstiţiilor poporului"[253]. Ioan Corneli era adeptul unui învăţământ unitar în care, cu excepţia catehismului, trebuiau să se folosească aceleaşi manuale pentru uniţi şi neuniţi. În 1806 a făcut un apel către stăpânii de pământ ca să contribuie la ridicarea de şcoli pentru "luminarea poporului" şi către preoţi, cerându-le să se ocupe de catehizare şi să inspecteze frecvent şcolile.

Activitatea pedagogică a fost completată de preocupările sale filologice şi bibliofile. Coautor al *Lexiconului* de la Buda, Ioan Corneli a fost unul din principalii militanţi ai înlocuirii alfabetului chirilic cu cel latin. În 1806, Consiliul Locumtenenţial din Buda a cerut părerea capitlului greco-catolic din Oradea în problema alfabetului chirilic. Răspunsul lui Corneli este o pledoarie, susţinută cu argumente de ordin cultural, în favoarea revenirii la alfabetul latin. Înlăturarea alfabetului chirilic, consideră Ioan Corneli, ar însemna ruperea cu un trecut "care a vârât poporul român în primitivitate şi barbarie, care i-a stricat moravurile şi i-a viciat limba"[254]. Este invocat caracterul mai practic al alfabetului latin, mai uşor de învăţat în şcoală şi mai aproape de spiritul limbii române.

Ioan Corneli s-a remarcat deopotrivă ca difuzor de carte românească, reuşind să distribuie peste 100 de exemplare din *Elementa linguae daco-romanae sive Valachicae* a lui Gheorghe Şincai.

3. Intelectualii orădeni şi curentele reformismului catolic

În perioada studiilor vieneze la Seminarul "Sfânta Barbara", cărturarii români din Oradea au venit în contact cu ideile unor autori reprezentativi

252vezi C. Mălinaş, *Contribuţii la istoria iluminismului românesc din Transilvania. Ioan Corneli (1762-1848)*, Oradea, 2003
253V. Bolca, *Şcoala normală unită din Oradea (1784-1934)*, 1934, p. 48
254*Ibidem*, p.51

pentru diferitele direcţii exprimate în cadrul reformismului catolic. Acest fapt este reflectat de "orizontul livresc al intelectualului român transilvănean", ce reflectă un interes crescut, în mediul greco-catolic, pentru literatura Reformei catolice[255]. Intelectualii orădeni Samuil Vulcan, Ioan Corneli, Iacob Aron, Simion Bran se aflau la Viena în perioada de apogeu a influenţelor janseniste şi galicane. Biblioteca lui Simion Bran conţinea 22 de lucrări, aparţinând celor mai importanţi reprezentanţi ai jansenismului: Jansenius, Arnauld, Pierre Nicole, Duguet, Johann Opstraet, Giuseppe Bertieri[256]. În acest sens, regretatul istoric, Acad. Pompiliu Teodor[257] afirma că "reformismul terezian şi apoi cadrul iozefin contribuie, datorită iluminismului încorporat, la cristalizarea "unei noi geografii culturale, în care este prezent spiritul *Contrareformei,* din care nu lipseşte influenţa barocului istoriografic şi nici istoriografia franceză de orientarea catolică, alături de producţiile istorice ale Aufklärung-ului"[258]..."În intervalul de timp dintre 1792 şi 1821 cultura românească din Transilvania câştigă în consistenţă, datorită diversificării domeniilor de creaţie, adâncirii acestora prin noile cercetări istorice şi filologice..."[259] . Toate aceste erau subordonate identificării argumentelor de ordin istoric, lingvistic, confesional şi cultural ale luptei de emancipare naţională şi culturală a poporului român.

O influenţă considerabilă asupra intelectualilor români a avut-o şi *galicanismul.* Interesul pentru autorii galicani i-a determinat pe clericii orădeni să-şi procure *Istoria ecleziastică* a lui Fleurry şi operele lui Bossuet, Nöel Alexander[260]. Sub impactul acestei literaturi, intelectualii orădeni au avut "importante iniţiative de inspiraţie galicană", în vederea creării unei Biserici naţionale. Perioada dintre 1797-1800 a fost considerată un moment de cotitură pentru reunirea ecleziaştilor

---

255Pompiliu Teodor, *Interferenţe iluministe europene*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984; Ioan Horga, *Tradiţie şi noutate în spiritualitatea românească greco-catolică din epoca Luminilor. Episcopia din Oradea*, Oradea, 1996, p. 134-140

256Ioan Horga, *op. cit.*, p 74-79

257Pompiliu Teodor (1930-2001), istoric şi academician român, "personalitate de prim rang a lumii academice româneşti" http://www.cnd.ro/index.php?option=com_content&view=article&id=292:in-memoriam-pompiliu-teodor-1930-2001&catid=39:comunicate-de-pres&Itemid=126, autorul unor contribuţii de referinţă în sfera istoriei istoriografiei româneşti şi universale, dar şi a cercetării iluminismului transilvănean. Acesta este abordat prin prisma receptării, în scrierile şi traducerile intelectualilor români, a multiplelor curente de ordin filosofico-religios ale vremii (*jansenism, galicanism, febronianism, filosofia wolffiană*), dar şi prin monografiile şi studiile consacrate unor reprezentanţi de primă mărime ai acestuia: Teodor Pompiliu, Ghişe Dumitru, *Fragmentarium iluminist*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1972; Teodor, Pompiliu, *Interferenţe iluministe europene*, Cluj, 1984; Teodor, Pompiliu, *Sub semnul Luminilor- Samuil Micu*, Editura Presa Universitară Clujeană, 2000

258Pompiliu Teodor, *Interferenţe iluministe europene*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 137

259*Ibidem*, p. 228

260*Ibidem*, p.86

orădeni în jurul ideii de *Biserică Naţională*, prin încercările episcopului Samuil Vulcan de integrare a tuturor românilor în Biserica greco-catolică. Galicanismul a oferit noii episcopii orădene argumente în lupta pentru afirmarea propriei individualităţi în faţa centralismului catolic şi exprimarea autonomiei sale faţă de puterea laică. Astfel, chiar dacă această biserică trebuia să rămână în interiorul structurilor instituţionale ale Imperiului Habsburgic şi celor religioase ale Romei, ea intenţiona să se elibereze atât de dependenţa strictă faţă de Arhiepiscopia romano-catolică de Esztergom, cât şi de controlul *Curţii de la Viena*[261]. Tot prin intermediul *galicanismului*, clericii orădeni au ajuns la soluţia transformării instituţiei sinodale într-un for de coordonare a luptei naţionale.

4. Iozefinismul şi afirmarea Bisericii ortodoxe din Oradea şi Bihor

Înainte de unificarea oraşului, cea mai mare parte a populaţiei româneşti locuia în cartierul Velenţa, unde se afla cea mai veche biserică ortodoxă din Oradea, precum şi vechea reşedinţă episcopală ortodoxă. Locuitorii de aici erau obligaţi să lupte în cadrul banderiei episcopale şi să furnizeze soldaţi pentru garnizoana Cetăţii Oradea. Existenţa episcopiei ortodoxe a Oradiei e confirmată de menţionarea sa în secolul al XVI-lea în titulatura mitropoliţilor Transilvaniei. Într-o scrisoare, redactată de predicatorul calvin în 1664 este atestată prezenţa la Oradea a unui episcop ortodox venit aici odată cu turcii.

Perpetuarea episcopilor ortodocşi pe durata dominaţiei otomane este confirmată de Kollar, secretarul comisiei de anchetă din 1754, care afirmă că la intrarea armatelor austriece în oraş în 1692 n-au găsit episcop catolic, ci doar unul schismatic[262].

După alungarea turcilor din Cetate, în Oradea s-au stabilit familii de sârbi rasciani, aduşi din Novibasar pentru cucerirea şi apărarea Cetăţii. Rolul militar al sârbilor în timpul revoltei antihabsburgice conduse de Francisc Rakóczi al II-lea a favorizat intrarea românilor ortodocşi în sfera de jurisdicţie a episcopilor sârbi de Arad[263]. *Diploma leopoldină* din 4 martie 1695 confirmă jurisdicţia mitropolitului de Karlovitz asupra Episcopiei ortodoxe orădene prin intermediul episcopului Efrem Banianin. Sub protopopul Ioan din Velenţa, figura centrală a ortodoxismului în secolul al XVIII-lea, episcopul arădean Isaia Diacovici avea jurisdicţie deplină asupra Bihorului. Confruntat cu prozelitismul catolic susţinut de Pavel Lászlo, protopopul Ioan a organizat în 1724 o mare adunare cu participarea clerului ortodox, a primarilor şi juraţilor satelor, la care s-a decis

261*Ibidem*, p.98
262Aurel Tripon, *op. cit*., p.30
263Petre Dejeu, *op. cit*., p.158

trimiterea unei delegaţii la Arad, cu o declaraţie de supunere faţă de episcopul sârb[264]. Dependenţa comunităţii ortodoxe faţă de episcopii sârbi ai Aradului a fost consolidată odată cu asumarea de aceştia a misiunii de apărători ai ortodoxiei împotriva prozelitismului catolic. În condiţiile în care cererea românilor de a avea în continuare episcop propriu a fost respinsă, conducerea eparhiei ortodoxe a fost exercitată din 1699 printr-un *consistoriu*, alcătuit din membri ai clerului local, al cărui preşedinte, protopopul din Velenţa, avea calitatea de locţiitor al episcopului arădean. Biserica din Velenţa era frecventată de sârbi, greci şi români, iar slujbele se făceau în toate cele trei limbi[265].

În legătură cu parohia ortodoxă din Velenţa funcţiona din 1740 o *şcoală primară* aflată sub patronajul preoţilor sârbi Fluturovici şi Nicolici. Odată cu creşterea ponderii elementului românesc în viaţa oraşului, s-a pus problema înfiinţării unei şcoli şi biserici pentru ortodocşii din *Oraşul Nou*. Existenţa acesteia în 1754 este confirmată de o scrisoare a preoţilor uniţi, adresată episcopului catolic Forgács Pál: "fără ştirea judelui şi a senatului, în piaţa oraşului numită Peţa, nu aşa demult s-a înfiinţat o şcoală schismatică destinată pentru instrucţia copiilor lor, ceea ce ei s-au ferit să o facă public"[266]. La această şcoală funcţionau cantorii de la Biserica ortodoxă din Velenţa. Tot aici, ortodocşii şi-au deschis o capelă în care oficiau preoţii din Velenţa şi uneori episcopii sârbi din Arad. Începând de la mijlocul secolului al XVIII-lea, românii ortodocşi adresează numeroase petiţii către oficialităţi, cerând dreptul de a-şi ridica biserică în Oraşul Nou, locuinţe pentru preoţii şi învăţătorii care veneau din Velenţa pentru îndeplinirea serviciilor. În *Memoriul* din 1758, adresat Mitropoliei de Karlovitz, ponderea ortodocşilor, care întreceau cu mult numărul celor de rit latin sau unit, alături de serviciile aduse în lupta pentru apărarea Cetăţii Oradea, erau invocate ca argumente în favoarea ridicării bisericii[267]. De caracterul majoritar al populaţiei româneşti în Transilvania era conştient şi împăratul Iosif al II-lea, care, cu prilejul prilejul primei sale călătorii în Transilvania în anul 1773, nota despre românii din Transilvania că <<aceşti săraci supuşi români, care sunt, fără îndoială, cei mai vechi şi cei mai numeroşi locuitori ai Transilvaniei sunt chinuiţi şi împovăraţi cu nedreptăţi de toată lumea...aşa de mult, că într-adevăr soarta lor, când o cunoşti, este foarte de compătimit şi nu este decât de mirare că se mai găsesc atâţea din aceşti oameni şi că n-au fugit cu toţii>>[268].

264Aurel Tripon, *op. cit.*, p.31

265Petre Dejeu, *op. cit.*, p. 218

266Nicolae Firu, *Date şi documente cu privire la istoricul şcoalelor române din Bihor*, Arad, 1909, p. 30

267Gheorghe Liţiu, *Viaţa bisericească în Bihor în secolul al XVIII-lea,* în *Din activitatea bisericească a Episcopiei ortodoxe a Oradiei în ultimii două sute de ani,* Oradea, 1984, p. 41

268Apud Ioan Aurel Pop, Ioan Bolovan, *Istoria Transilvaniei*, Editura Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016, p. 170

Epoca iozefină a deschis noi perspective în dezvoltarea învăţământului românesc, ca urmare a eliminării discriminărilor de ordin confesional şi etnic. Ordinul *Consiliului Locumtenenţial* al Ungariei din 1780 prevedea obligaţia stăpânilor de pământ de a încheia contracte cu comunele, în vederea înfiinţării de şcoli în fiecare comună în care exista preot, contribuţia comunelor la plata învăţătorului, separarea postului de învăţător de cel de cantor sau notar.

Un context favorabil pentru afirmarea comunităţii ortodoxe a fost creat prin *Edictul de Toleranţă* din 1781. În vara anului 1784, fruntaşii românilor Mihai Püspöki şi Mihai Kriştóff, consilieri la Curtea de Apel din Oradea, au obţinut aprobarea împăratului Iosif al II-lea pentru ridicarea unei biserici ortodoxe în cartierul Oraşul Nou. În acest an a fost pusă piatra de temelie a Bisericii cu Lună, în prezenţa episcopului ortodox al Aradului Petru Petrovici, iar cu un an înainte a fost oficializată funcţionarea şcolii primare din *Oraşul Nou*. Se ştie că la această şcoală funcţionau doi învăţători, unul pentru români şi celălalt pentru greci şi sârbi. Leafa învăţătorilor, în valoare de 100-200 de florini, era asigurată din contribuţiile credincioşilor[269]. Dintre învăţătorii români care au predat aici sunt cunoscuţi Maxim Petrovici (1783), Gheorghe Ioanovici (1787), Dimitrie Raţ (1795), Meletie Stancovici (1812), Ioan Dragoş (1814), Iosif Papp (1815-1817), Iosif Popovici (1817-1820), Paul Marcovici (1821-1824), Dimitrie Mercea (1825-1832). În 1786, când comunitatea ortodoxă a cerut sprijin financiar din partea senatului orăşenesc pentru susţinerea şcolii, a fost refuzată pe motiv că la deschiderea ei în anul 1783 comunitatea luase asupra ei sarcina de întreţinere a instituţiei şi a învăţătorilor. În 1830 şcoala grecească a fost sistată, comunitatea neputând asigura plata învăţătorului grec. În 1835 ortodocşii au solicitat directorului districtual Ioan Püspöki trimiterea unui învăţător român care să fie absolvent de preparandie, cantor şi cunoscător al celor trei limbi. Comunitatea asigura noului învăţător 350 de florini, 4 m^3 de lemne şi locuinţă. În 1835 a fost numit Ioan Papp, care a servit şi ca diacon până în 1837. Obligaţia învăţătorilor de a cunoaşte toate cele trei limbi este confirmată de faptul că la 1840 învăţătorul Petru Mândruţ trebuia să cânte în strana dreaptă o săptămână greceşte şi în cealaltă sârbeşte. Învăţătorul Gheorghe Horvat, numit în 1851, a dat o deosebită importanţă cultivării limbii române, atât în şcoală, cât şi în biserică. Cu ajutorul tinerilor români de la gimnaziu şi Academia Regală, a pus bazele unui cor care cânta în biserică doar în limba română[270].

În epoca iozefină a fost acordată o deosebită atenţie şcolilor săteşti. După răscoala lui Horea au fost înfiinţate şcoli româneşti în toate satele din Bihor. Dintr-un Raport al inspectorului şcolar Jacob Werner, rezultă că în comitatul Bihor se

269Nicolae Firu, *op. cit.*, p.50
270*Ibidem*, p.52-57

înfiinţaseră 74 de şcoli: 30 în cercul Oradea-Mare, 30 în cercul Salonta-Mare, 14 în cercul Beiuş. În instrucţiunile adresate şcolilor primare, împăratul cerea distribuirea gratuită a manualelor, cunoaşterea limbii germane de către învăţători, amendarea părinţilor care nu-şi trimiteau copiii la şcoală, atestatul şcolar ca o condiţie a ocupării funcţiilor administrative[271].

CONCLUZII

În concluzie, acţiunile intelectualilor orădeni de organizarea învăţământului în limba naţională, traducerea şi editarea manualelor şcolare, dicţionarelor şi lexicoanelor precum şi activitatea de difuzare a cunoştinţelor ştiinţifice, cu caracter economic sau medical în rândul poporului dezvăluie asimilarea la nivelul acestei elite clericale a obiectivelor culturale tipice iluminismului[272]. În acest sens, prin traducerea, prelucrarea şi difuzarea manualelor şcolare, Simeon Maghiar a desfăşurat o activitate pedagogică similară cu aceea susţinută de Gheorghe Şincai în Transilvania. Caracterul utilitar, motivaţiile pragmatice ale operei de culturalizare sunt evidente în lucrările elaborate sau difuzate de intelectualii orădeni. Episcopul Samuil Vulcan copiază *Învăţătură firească spre surparea superstiţiei norodului,* redactează şi încurajează publicarea unor lucrări cu caracter medical. La fel de semnificativă pentru mentalitatea iluministă este considerarea educaţiei ca o condiţie a ascensiunii în plan social şi naţional a poporului român. În acest sens, sunt relevante afirmaţiile episcopului Samuil Vulcan: "Cunoscând şi eu folosul şi fericirea cea mare care vine neamului sau naţiei mele din şcoale şi de la învăţători, toată grija şi strădania mea întru aceasta o am pus ...Noi vedem că toate naţiile care se ţin mai luminate, numai prin purtarea pruncilor săi la şcoală au scăpat de sălbăticie şi de întunericul neştiinţei"[273]. Mentalitatea iluministă este evidentă în deschiderea faţă de cultura şi limbile occidentale, precum şi în opera de reformare lingvistică prin renunţarea la alfabetul chirilic. Bibliotecile particulare ale cărturarilor orădeni, cu o structură enciclopedică tipic iluministă, relevă interesul acestora pentru cei mai influenţi autori ai vremii: Heinecke, Locke, Thomasius, Puffendorf, Baumeister, Montesquieu, Voltaire[274].

Variantă austriacă a despotismului luminat, iozefinismul a constituit cadrul general care a permis formarea unei elite intelectuale în cadrul Bisericii greco-catolice orădene. Dominanta sistemului a fost reformismul, în acord cu varianta germană a iluminismului, mai conservatoare. Politica de centralizare şi modernizare în plan administrativ şi şcolar a avut importante consecinţe

---

271*Ibidem,* p. 14

272vezi Romul Munteanu, *Contribuţia Şcolii Ardelene la culturalizarea maselor*, Bucureşti, 1962

273Apud C. Pavel, *op. cit*., p. 125

274Ioan Horga, *Tradiţie şi noutate în spiritualitatea românească greco-catolică din epoca Luminilor. Episcopia din Oradea*, Oradea, 1996, p.134-140

sociale şi culturale pentru naţiunea română. Reformismul a dus la ameliorarea condiţiei sociale şi juridice a românilor prin introducerea la vremea respectivă a unor noi criterii de ascensiune socială, ca meritul, competenţa, studiile[275]. Până atunci elita românească, alcătuită din mica nobilime, fusese obligată să se integreze în nobilimea oficială, iar clerul românesc nu putea beneficia de statutul conferit clerului religiilor recepte. Prin crearea Bisericii greco-catolice ca biserică controlată de stat, sistemul a creat condiţiile pentru recunoaşterea oficială a elitei clericale româneşti, transformate într-un corp social cu atribuţii funcţionăreşti[276]. Preoţii uniţi, cu studii teologice complete, erau asimilaţi din punct de vedere al statutului social-politic cu preoţii romano-catolici. Toţi intelectualii orădeni (Samuil Vulcan, Simion Maghiar, Ioan Corneli, Simion Bran, Iacob Aron etc.) s-au format la Viena, Agria sau Lemberg, în ambianţa rigorismului iozefinist. Având rolul de mediatori ai deciziilor centrale, venite prin intermediul Consiliului Locumtenenţial al Ungariei, intelectualii uniţi au ilustrat un tip nou de preot, definit prin loialitatea faţă de stat şi angajare maximă în viaţa comunităţii. Activitatea lor în plan ecleziastic şi cultural reflectă asimilarea spiritului pragmatic al guvernanţilor. Studiile finalizate la Viena în cadrul Seminarului "Sfânta Barbara" le-au oferit posibilitatea de a se familiariza cu cele mai noi orientări exprimate în cadrul iluminismului şi reformismului catolic. Activitatea desfăşurată de intelectualii români în domeniul şcolar şi educaţional ilustrează concepţia iluministă, referitoare la emanciparea culturală ca o condiţie a ridicării naţiunii din neştiinţă şi ignoranţă. Prin organizarea învăţământului de toate gradele în limba română, traducerea manualelor, publicarea de lucrări de popularizare a cunoştinţelor ştiinţifice, înlocuirea alfabetului chirilic cu cel latin, reformarea liturghiei şi a limbii, societatea românească s-a integrat în procesul de modernizare specific epocii Luminilor. Impactul iozefinismului s-a reflectat şi prin intermediul activităţii Consistoriului greco-catolic[277], devenit un centru local de exprimare a directivelor noii stăpâniri.

Foarte important prin consecinţale sale a fost *Edictul de Toleranţă,* publicat în Bihor la 30 decembrie 1781, care legitima confesiunea ortodoxă şi dreptul acesteia de a-şi ridica biserici şi şcoli proprii. Criteriul competenţei în ocuparea funcţiilor publice a deschis calea afirmării elementului românesc în administraţie şi învăţământ. În urma *Edictului de Toleranţă,* ortodocşilor li s-a permis să-şi ridice biserici de zid, atât la sate cât şi în Oradea, în centrul Oraşului Nou, unde a fost construită *Biserica cu Lună.* În sfera educaţiei, împăratul Iosif al II-lea a sprijinit cuprinderea ortodocşilor în reţeaua învăţământului primar, în vederea

275Remus Câmpeanu, *Intelectualitatea română din Transilvania...*, p.22
276Ioan Horga, *Contribuţii la cunoaşterea jozefinismului provincial,* Oradea, 2000, p. 48
277*Ibidem,* p.11-37

înlăturării discriminării dintre cele două confesiuni româneşti şi din intenţia de a asigura tuturor cetăţenilor *Imperiului* un minim de instrucţie. Îndeosebi în urma Răscoalei lui Horea din 1784, s-au luat măsuri pentru generalizarea învăţământului primar în satele bihorene. Prin intermediul *Edictului* împăratul a creat un cadru legal pentru soluţionarea unor revendicări româneşti care până atunci fuseseră sistematic respinse de autorităţi.

Activitatea reformistă a venit în întâmpinarea aspiraţiilor românilor la egala îndreptăţire confesională, socială şi culturală cu "naţiunile" şi religiile recepte. Prin inaugurarea reformismului austriac, românii transilvăneni au fost luaţi în considerare pentru prima dată ca bloc etnic, devenind obiect al guvernării luministe. Politica de uniformizare socială, prin limitarea barierelor de stare şi a celor confesionale, a îmbunătăţit situaţia românilor ardeleni, care şi-au conştientizat condiţia distinctă şi rolul conferit de autoritatea centrală. Înfiinţarea Bisericii greco-catolice româneşti, promovarea elementului românesc în administraţie, accesul la şcoli, funcţii şi meserii, recunoaşterea legitimităţii confesiunii ortodoxe, a caracterului majoritar al românilor şi a utilităţii lor sociale au stimulat afirmarea conştiinţei de sine a acestora, a identităţii naţionale şi confesionale. Prin toate acestea, iozefinismul a permis naţiunii române în constituire să-şi creeze premisele sociale, culturale şi confesionale pentru emanciparea naţională şi trecerea la epoca modernă.

Privileg. Nagy Várad Várossában találtató Nyerges Mestereknek, s Nálok lévő Tanuló Ifiaknak Tabellája

A Mestereknek Neve	Mestersége	A Tanulónak Neve	Eredetének Helye	Fel Szabadulásának ideje
Mihal Obergard	Sattler Meister	Joseph [illegible]	Belenyes	[illegible]
Oberer Mihály	Nyerges	Rainer Josif	Belenyes	1ª Apr 1793
Anton [illegible]	Sattler Meister			
Szűts Pál	Chirurgus	Artz Fridrik	Erdélybe Maros Vásárhelyt	in 8bri 1796
Kiss Gáspár	Chyrurgus	[illegible]	[illegible]	[illegible]

Debreczini 2da Maji 798

Fig. nr. 1. Breasla chirurgilor din Oradea în anii 1796-1798, Arhivele Statului Oradea

Fig. nr. 3. Breasla croitorilor din Oradea, 1796-1800
Arhivele Statului Oradea
Fig. nr. 2. Breasla meşterilor tâmplari, lăcătuşi şi sticlari din Oradea în anii 1796- 1799



Fig. nr. 7. Portretul episcopului greco-catolic Samuil Vulcan(1806-1839) *Schematismus*....p.60

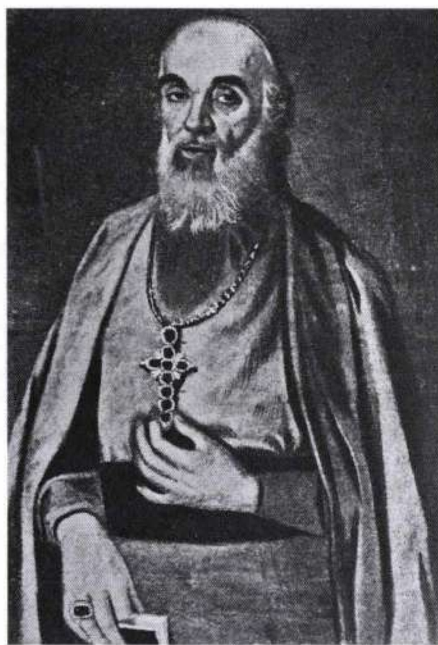


Fig. nr. 5. Portretul episcopului greco-catolic Ignatie Darabant(1788-1805), *Schematismus... Historicus V. Cleri Diocesis Magno-Varadiensis graeci ritus cath.*, 1900, p. 53



Fig. nr. 4. Portretul episcopului romano-catolic Patachich Adam (1759-1776), Colecția de Artă Ecleziastică *Sfântul Ladislau* Oradea

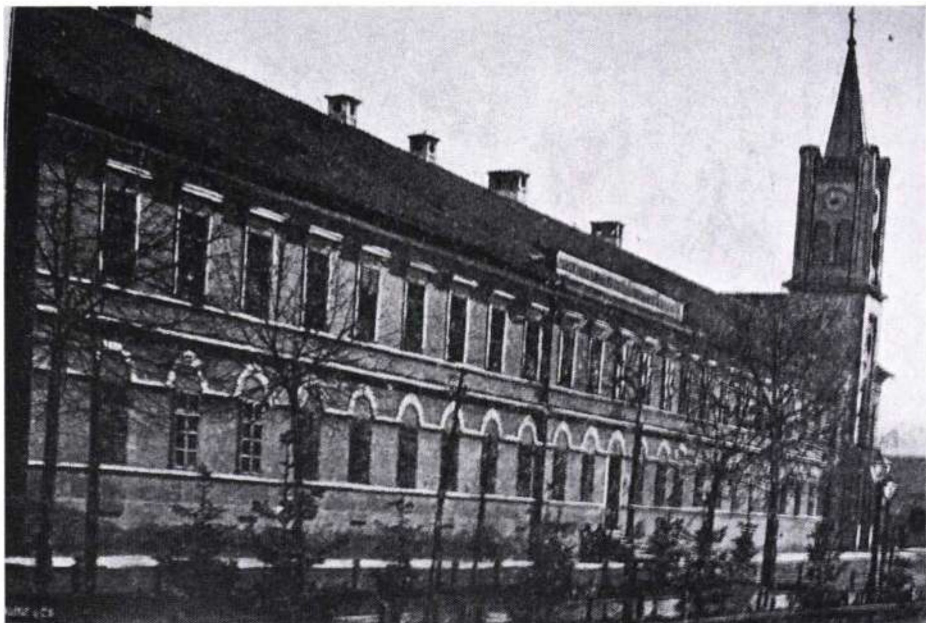


Fig. nr. 6. Biserica şi faţada iniţială a Seminarul unit din Oradea;
Fig. nr. 8. Gimnaziul din Beiuş fondat de episcopul Samuil Vulcan
Schematismus Historicus Venerabilis Cleri Diocesis Magno-Varadiensis graeci ritus catholicorum pro anno jubiliari 1900, p. 55; p. 125



IV. ARHITECTURA BAROCĂ ÎN ORADEA

Dezvoltarea arhitecturală a oraşului Oradea în secolul al XVIII-lea a fost favorizată de contextul nou creat prin instaurarea dominaţiei habsburgice. Alături de monumente de arhitectură civilă şi militară: Palatul baroc (1762-1777), reşedinţa familiei Rhédey, Casa Országh, Cazarma Husarilor, la Oradea regăsim amprenta locală, provincială a unui baroc ecleziastic în varianta tardivă a secolului al XVIII-lea. Barocul şi-a afirmat expresia cea mai reuşită din punct de vedere estetic în sfera arhitecturii religioase a oraşului. Cele mai multe, dar şi cele mai reprezentative monumente de arhitectură religioasă: Bazilica romano-catolică (1752-1780), Capela mizericordienilor (1754-1759); Biserica romano-catolică premonstratensă (1742-1772), Biserica cu Lună (1784-1790), viitoarea Catedrală ortodoxă cu hramul "Adormirea Maicii Domnului", Catedrala greco-catolică "Sfântul Nicolae" (1788-1810) etc. au fost realizate în stil baroc sau în mediul românesc, prin asimilarea unor influenţe baroce de către arta tradiţională bizantină.

Principala particularitate a barocului în arhitectura Oradiei şi în întreaga Transilvanie o constituie impunerea sa oficială, în contextul politico-istoric determinat de instituirea dominaţiei Casei de Habsburg. În acest sens, se remarcă faptul că înainte de a constitui o opţiune stilistică a comanditarilor, barocul a fost promovat ca o componentă artistică oficială a politicii iniţiate de Curtea vieneză pentru refacerea şi consolidarea poziţiilor catolicismului, grav afectate în cei peste 130 de ani de *Reformă.*

Contrareforma şi prozelitismul catolic au însoţit constant politica de cucerire a Imperiului Habsburgic. Alungarea turcilor din Oradea în mai-iunie 1692 şi cucerirea Cetăţii de armatele generalului Donath Heissler au creat premisele pentru restaurarea în acelaşi an a Episcopiei romano-catolice, desfiinţate sub calvini. Catolicismul, liant al Imperiului Habsburgic şi religie oficială a acestuia, a personificat spiritual noua stăpânire, devenind un instrument eficient în guvernarea noii provincii. La Oradea, politica vastă de reconstruire a structurilor bisericii catolice a avut în vedere în primul rând încurajarea stabilirii ordinelor religioase (iezuiţi, franciscani, capucini, paulini, premonstratenşi, mizericordieni, ursuline), însoţită de edificarea a numeroase biserici, mănăstiri, şcoli. Episcopia romano-catolică, al cărei episcop avea şi funcţia de comite al Bihorului, a devenit promotoare a prozelitismului catolic pentru propagarea Unirii religioase în rândul populaţiei ortodoxe, având drept consecinţă vizibilă crearea noii confesiuni greco-catolice, structură care a facilitat pătrunderea influenţelor occidentale în arta tradiţională bizantină[278].

278Agata Chifor, *Barocul ecleziastic la Oradea,* în *Cele Trei Crişuri* (red. Antonio Faur), Seria a

Instituirea administraţiei habsburgice în 1692 la Oradea a favorizat reconstrucţia oraşului în spiritul unei concepţii urbanistice moderne, promovate de autoritatea centrală de la Viena[279]. În această perioadă s-a dezvoltat cartierul *Oraşul Nou*, având ca suport ordinul din 1714 al Curţii de la Viena, potrivit căreia în jurul Cetăţii, sediul comandamentului militar, trebuia să se creeze un spaţiu-tampon, eliberat de orice clădire. Comandamentul austriac nu a îngăduit realizarea de construcţii în jurul Cetăţii, din motive de securitate, pentru a păstra o bună vizibilitate a acestui element defensiv[280]. Urmarea a fost aplicarea interdicţiei ca la 500 de metri de Cetate să nu se ridice nici o altă construcţie. Astfel, spre apus de Cetate s-a format o zonă liberă de construcţii, actualul Parc "1 Decembrie", edificarea oraşului începându-se înspre vest de acest teren[281]. Centrul de gravitaţie al oraşului s-a mutat în *Oraşul Nou*, unde a fost concentrat efortul de reconstrucţie edilitară. Această zonă a fost măsurată de inginerii austrieci abia în anul 1715[282]. În 1720, cartierul *Oraşul Nou* avea o populaţie de 216 persoane[283]. Piaţa Mică (actuala Piaţă a Unirii), respectiv Piaţa Mare (Piaţa 1 Decembrie) au preluat rolul de centre cu destinaţie publică ale oraşului de la care derivau principalele străzi.

Publicată de Biró József, gravura lui Schütz Joseph din 1817[284] atestă din punct de vedere tipologic şi iconografic principalele monumente ecleziastice ale oraşului Oradea, sugerând în linii mari aspectul iniţial al acestora (anterior transformărilor suferite de monumente după incendiul din 1836), precum şi dispunerea lor în cadrul diferitelor cartiere ale oraşului. Astfel, în cartierul Velenţa este localizată Biserica ortodoxă "Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavril" (nr. 1), precum şi fosta Biserica romano-catolică barocă (nr. 2), ambele cu un acoperiş de turn în formă de bulb. În interiorul Cetăţii este vizibilă silueta Bisericii de garnizoană în stil baroc (refăcută în secolul al XIX-lea după modelul iniţial), cu turnul proeminent de bază pătrată (nr. 4). La nr. 5 este redată o biserică mică cu acoperiş bulbat, aluzie la înfăţişarea iniţială a Bisericii capucinilor. La cifrele 6, 7 şi 8 sunt indicate cele trei biserici reprezentative din *Oraşul Nou*: Biserica cu Lună (Biserica neunită), Biserica unită (greco-catolică), respectiv Biserica

III-a, Anul I, nr. 10-12, octombrie-decembrie, Oradea, 2000, p. 67-73

279Aurel Chiriac, *Municipiul Oradea la 1890. Realitate urbanistică, dezvoltare instituţională şi social-economică, în Oradea. Pagini de istorie Instituţia primarului. Evoluţie administrativă. Realitate urbanistică şi arhitecturală*, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2003, p. 198-226

280Karácsony János, *Három adat a váradi egyházmegye történetéhez* [Trei date referitoare la istoria episcopiei (romano-catolice) de Oradea], Oradea, 1910

281Al. Avram, I. Godea, *Monumente istorice din Ţara Crişurilor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975, p. 33

282Karácsony János, *op.cit.*

283Biró József, *Nagyvárad barok és neoklasszikus müvészeti emlékei* [Vestigiile baroce şi neoclasice ale oraşului Oradea], Budapesta, 1932, p.7

284*Ibidem*, p. 12-13

romano-catolică cu hramul "Sfântul Ladislau" (Fig. nr. 9. A.).

În actuala Piaţă a Unirii îşi aveau sediul principalele edificii de cult, care toate au îndeplinit, funcţia de catedrale pentru cele trei confesiuni principale ale oraşului: Biserica romano-catolică "Sfântul Ladislau", care a îndeplinit funcţia de catedrală până la terminarea în 1780 a Bazilicii romano-catolice din Olosig, Biserica cu Lună, ce a îndeplinit, începând din 1920 funcţia de Catedrală ortodoxă cu hramul"Adormirea Maicii Domnului" până la inaugurarea actualei Catedrale ortodoxe "Învierea Domnului" din Centrul Civic), respectiv Catedrala greco-catolică "Sfântul Nicolae"(devenită biserică parohială ortodoxă în urma decretului comunist de desfiinţare din 1948 şi retrocedată în anul 2005 confesiunii greco-catolice).

În schimb, Cartierul *Olosig* a fost destinat în special monumentelor cu caracter ecleziastic, construite pentru ordinele religioase stabilite în Oradea în contextul *Contrareformei*. În acest sens, aceeaşi gravură atestă la nr. 10- Biserica ursulinelor, la nr. 11- Biserica rutenilor, la 12- Biserica unită din Olosig (Biserica Seminarului unit), la nr. 13- Biserica paulinilor, la nr. 15- Fosta Biserica barocă a franciscanilor, la nr. 16- Palatul episcopal romano-catolic, iar la nr. 17- Catedrala romano-catolică din apropiere (Fig. nr. 9. B.).

La *Arhivele Statului Oradea* există un plan de reconstrucţie a cartierului Olosig, realizat în 1774, în urma inundaţiei Crişului din 17 iulie care a distrus 24 de case [285] (Fig. nr. 10); un plan din 1779 al Pieţei Mari a oraşului, realizat de Joseph Stosmann[286], "magister murariorum", respectiv un proiect de refacere a Pieţei Mari, realizat în 1826 de Szász Joseph[287] .

Schiţa cu valoare documentară (Fig. nr. 11), realizată în 1797 de Laurenţiu Paszner, "desenatorul" comitatului, aflată la *Arhivele Statului Oradea* (într-o copie din 1804), este o mărturie de epocă asupra cartierelor în care era divizat oraşul Oradea la sfârşitul secolului al XVIII-lea, respectiv a realităţilor entice şi confesionale din perioada respectivă. Având în vedere anii între care au trăit persoanele amintite în document rezultă că harta conţine, atât realităţi existente în 1797, cât şi completări ulterioare, datorate copistului din 1804.

Din legenda schiţei rezultă că A. reprezintă Cetatea; B. Crişul Repede ("Crisius velox"); C. Râul Peţa ("fluvium Petse"), E. Sediul Capitlului ("Civitas Capitulari M. Varadinensis"), G. Moara Laport pe râul Peţa ("Mola Laportina in fluviale Petse"); H. Oraşul Episcopal Oradea-Olosig ("Civitas Eppali Varad Olaszi"), I. Oraşul Episcopal Oradea-Velenţa ("Oppidum Eppale Varad Velentze").

285Arhivele Statului Oradea, *Fond Colecţia de planuri*, nr. 167, ds. 437

286Arhivele Statului Oradea, *Fond Primăria Municipiului Oradea* inv.141, Ds. 82, fila 15 (A. Chifor, *Oradea barocă*, ediţia I, Ediţura Arca, 2006, p. 295)

287Arhivele Statului Oradea, *Fond Primăria Municipiului Oradea* inv.141, Ds. 82, fila 17(A. Chifor, *Oradea barocă*, ediţia I, Editura Arca, 2006, p. 295)

Textul în limba latină care însoţeşte schiţa cuprinde o enumerare a principalelor familii locuitoare în diferitele cartiere ale oraşului, o mare parte a numelor fiind de rezonanţă preponderent românească: de exemplu 57. Demetrius Popovits, 58. Emmanuel Popovits, 69. Joannes Popovits, Athanasius Popovits etc.

În Schiţa lui Laurenţiu Paszner este atestată zona Oradea Velenţa, unde se afla vechea reşedinţă episcopală ortodoxă (localizată în zona I), fiind menţionat în text şi unul din liderii comunităţii ortodoxe de la vremea respectivă: nobilul Michael Kristoff, care a susţinut la Viena demersurile comunităţii ortodoxe din Oradea (derulate pe parcursul a peste 50 de ani) pentru recunoaşterea de către autorităţi a dreptului de a avea o biserică de zid în Oraşul Nou (actuala Biserică cu Lună)[288].

La nr. 83 este menţionat deopotrivă, "Poynar Demeter", reprezentantul unei familii nobile de origine mixtă, înnobilată pentru meritele sale militare.

Cetatea Oradiei în epoca Barocului

Asediul austriac din 1692 a fost ultimul mare eveniment din istoria Cetăţii orădene[289] şi un moment de cotitură în istoria oraşului Oradea cu multiple implicaţii în plan social-politic, confesional şi cultural-artistic, în urma căruia dominaţia otomană a fost înlocuită cu cea nouă a Imperiului Habsburgic.

Un document contemporan cu aceste confruntări este harta întocmită la 20 mai 1692 de inginerul austriac Matthias Kaiserfeld, chiar în timpul asediului final al Habsburgilor pentru cucerirea cetăţii Oradea sub pretextul eliberării de sub dominaţia otomană. Aflată la Arhivele Statului din Viena ("Türkenkrieg", 1692, nr.1.), harta (în varianta unei gravuri cu titlul "Prospect von Grosvardein") a fost publicată prima dată de istoricul Bunyitay Vincze în lucrarea *A mai Nagyvárad megalapitása,* 1885[290]. În relatarea sa despre cursul evenimentelor, Matthias Kaiserfeld afirmă că asediul oraşului a început încă din toamna anului 1691, din 12 octombrie prin instalarea artileriei austriece pe Dealul "Sfântul Ştefan[291]"(Dealul Viilor din Oradea). Concomitent, autorul oferă informaţii despre

---

288Florian Dudaş, *Vechea catedrală ortodoxă a Bihorului. Biserica din Velenţa Orăzii*, în volumul colectiv cu acelaşi titlu, Editura Brevis, Oradea, 2004, p. 123-194

289Adrian Andrei Rusu, *Cetatea Oradea. Monografie arheologică*, vol. I, *Zona Palatului episcopal*, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2002, p. 9

290Bunyitay Vincze, Málnási Ődon, *A váradi püspökség. A váradi püspökök a számuzetés e az újraalapitás korában (1566-1780)*, Debretin, 1935, ediţia din 2001 îngrijită de Szilágyi Aladár, p. 166, nota 2

291În *Evul Mediu*, în secolul al XIII-lea, este atestată pe Dealul Oradiei o mănăstire premostratensă cu hramul *Sfântului arhidiacon Ştefan*, "protomartir" (Cf. *Schematismus Historicus Venerabilis Cleri Diocesis Magno-Varadinensis Latinorum pro Anno 1896*, Ediţia a II-a, Varadinum Script, Oradea, 2010, p. 195

structura garnizoanei otomane: 3000 de soldaţi, 60-80 de tunuri, între 6000-8000 de călăreţi tătari extrem de rapizi proveniţi din garnizoanele de la Gyula, Ineu şi Timişoara[292].

În 14 octombrie 1691 au început operaţiunile militare propriu-zise, odată cu preluarea comenzii de către Ludwig van Baden[293], asediul fiind inaugurat de "bătălia pentru Olosig". Aici exista o fortificaţie mai slabă decât cea din Cetate, una de tip palancă (o combinaţie de bârne şi împletituri din nuiele, umplute cu lut şi pământ). Datorită vulnerabilităţii sale, ea a fost prima care a fost supusă asediului iniţiat de trupele austriece[294]. După numai 10 zile de lupte, zona Olosig a fost cucerită, dar asediul a trebuit amânat din cauza asprimii toamnei din acel an, fiind însă reluat în anul următor cu forţe sporite[295]. Fazele şi toate detaliile asediului austriac din 1692, operaţiunile artileriei austriece, la fel ca acţiunile decisive ale asediului final din primăvara anului 1692 au fost descrise amănunţit de regretatul istoric Liviu Borcea în cartea *Memoria caselor*, valorificând deopotrivă, informaţiile documentare transmise de Bunyitay Vincze în lucrarea *A mai Nagyvárad megalapitása,* 1885.

Realizată în data de 20 mai 1692, harta lui Matthias Kaiserfeld ilustrează etapa finală din asediul Cetăţii Oradea, reluat cu forţe sporite în primăvara anului 1692 de trupele generalului Donat Heissler. Bunyitay Vincze menţionează că asediul austriecilor a continuat încă două săptămâni de la data întocmirii hărţii (20 mai 1692)[296]. Acest interval de 2 săptămâni face plauzibilă capitularea garnizoanei turceşti în data de 6 iunie 1692, după parafarea unui document în 15 puncte care prevedea condiţiile predării Cetăţii[297]. Prejudiciile aduse de artileria şi tunurile Habsburgilor au fost atât de mari, încât starea de ruină a oraşului a continuat să fie evidentă chiar şi peste 9 ani, în 1699, când episcopul roman-catolic Benkovich (numit de Habsburgi) se plângea de starea în care se afla oraşul în corespondenţa sa cu împăratul Leopold[298].

Importanţa hărţii lui Matthias Kaiserfeld (Fig. nr. 12) este că atestă iconografic etapa finală a asediului austriac, cea a asaltului direct asupra celor 5 bastioane ale Cetăţii (numerotate pe hartă cu numere de la 1 la 5), concomitent cu avansarea treptată a austriecilor după spargerea liniei de protecţie a fortificaţiilor

---

292Doru Marta, *Cetatea Oradiei. De la începuturi până la sfârşitul secolului al XVII-lea*, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2013, p. 21-22

293Bunyitay V., Málnási Ődőn, *op.cit*, p.158

294Liviu Borcea, *Memoria caselor*, Oradea, Editura Arca, Oradea, 2003, p. 57

295La 7 mai generalul Donat Heisler a reluat asediul cu forţe sporite, Apud Bunyitay Vincze, Málnási Ődőn, *op.cit.*

296Bunyitay Vincze, Málnási Ődőn, *op.cit.*, p. 167

297Doru Marta, *op.cit*, p. 22

298*Ibidem*

din exteriorul Cetăţii (cum era şi cea din Olosig, mai apropiată de Cetate). În faza ultimelor atacuri masive şi concentrice asupra bastioanelor, imperialii au folosit ghiulele incendiare, distrugând cu această ocazie cea mai mare parte a acoperişurilor clădirilor din cetate; după evacuarea apei din şanţul Cetăţii, s-a început acţiunea de minare a bastioanelor, unul din acestea fiind aruncat în aer în ziua de 30 mai[299].

Pe harta lui Kaiserfeld sunt marcate (la numerele 12, 9, 11) cele trei poziţii majore ale tunurilor care lansau ghiulele incendiare în această faza a asediului. Cea mai importantă concentrare de tunuri se afla perpendicular cu intrarea principală în Cetate (nr.12), în spatele şanţului cu apă care proteja fortificaţia şi care este marcat cu numărul 6[300]; o altă serie de tunuri erau dispuse în imediata vecinătate, corespunzător bastionului următor, iar a treia în zona *Subcetate* (nr.11). Autorul desenului indică deopotrivă, traiectoria ghiulelor incendiare, care pornesc din aceste poziţii spre toate bastioanele, aducând cetatea în stadiul de ruină atestat în hartă. Harta reflectă starea de degradare masivă (la data de 20 mai 1692) a trei din bastioanele cele mai importante din punct de vedere strategic (numerotate cu 1, 2, 5); de asemenea, nu se mai vede nimic din Biserica "Sfântul Ladislau", ci doar un castel mare de plan pentagonal, cel proiectat de principele Gabriel Bethlen. În latura sudică a acestuia se mai observă un minaret îngust[301]. Zona 14, la o distanţă mult mai mare de cetate este marcată şi ea pe hartă cu fortificaţie proprie de tip palisadă, ce pare neafectată şi în preajma căreia sunt redate o mulţime de clădiri cu coşuri înalte, care corespund cartierelor Velenţa şi Subcetate. Sus, în extremitatea dreaptă a hărţii e redat schematic *Dealul Viilor* din Oradea.

Situaţia mult mai bună a cartierului Olosig (nr. 17 din hartă), o zonă delimitată de o fortificaţie proprie, cu turnuri şi creneluri, este atestată pe hartă prin prezenţa unui număr mai mare de case rămase în stare de integritate şi funcţionalitate[302]. În Oradea propriu-zisă, partea dinspre Criş apare mai distrusă, resturile de clădiri fiind dispuse în jurul unei clădiri patrulatere fără acoperiş. După Biró József, aceasta a funcţionat iniţial ca mănăstire şi pietrele ei au fost folosite la castelul ridicat de Varcócs Tamás, comitele Bihorului[303]. După istoricul Paul Niedermeier, această clădire în ruină, fără acoperiş reprezintă resturile

---

299Liviu Borcea, *op.cit.*, p. 78-79

300Despre dimensiunile şi importanţa acestuia în cadrul sistemului hidrografic defensiv al cetăţii şi oraşului la Alexandru Pop, *Cuibul ocrotit de ape. Sistemul hidrografic defensiv al cetăţii şi al oraşului Oradea în prima jumătate a secolului al XVII-lea*, Editura Varadinum Script, Oradea, 2015

301Biró József, *op.cit.*, p. 5

302Bunyitay V., Málnási Ő., (*op.cit*, p. 167) afirmă că şi în Olosig, cu toate că distanţa de cetate era mai mare, 93 de case s-au prăbuşit complet, 12 se aflau într-o stare intermediară, reparabilă, iar 102 case şi 12 pivniţe erau într-o stare de locuire

303Biró József , *op.cit.*

moscheii din acea parte a oraşului[304]. În cartea sa, *Geneza oraşelor medievale în Transilvania,* autorul descrie o ilustraţie a oraşului Oradea din anul 1692 (realizată în desen după natură de Matthias Kaiserfeld), aflată la Arhivele Statului Viena[305]. Conform descrierii sale, în această hartă, la fel ca în gravura publicată de Bunyitay, cartierul Olosig apare înconjurat "de un zid prevăzut cu metereze, creneluri şi 4 turnuri", în interiorul cartierului "se văd multe case (cu una sau 2 încăperi şi acoperiş relativ înalt), semn că această parte a oraşului nu a fost distrusă decât parţial". "Spre deosebire de Olosig, la Oradea propriu zisă partea înspre Criş apare distrusă aproape în totalitatea ei, doar în unele locuri se văd resturi de ziduri. Moscheea mai mare nu mai are acoperiş, dar zidurile ei sunt încă în picioare. Partea opusă a oraşului pare să fi fost mult mai puţin afectată, deşi elementele dominante de acolo sunt coşurile, probabil fără acoperişuri. Conform imaginii a existat şi în acea parte a oraşului o incintă exterioară sau fortificaţie auxiliară"[306]. Elementele descrise de istoricul Paul Niedmaier pe baza hărţii văzute la Viena sunt recognoscibile în totalitate şi în gravura publicată de Bunyitay.

Matthias Kaiserfeld s-a reprezentat simbolic şi pe el însuşi în timp ce desena schiţa[307], în faza finală a operaţiunilor de asediu, la o distanţă mai mare de Cetate (în zona de grădini din preajma acesteia), dintr-o poziţie mai protejată, din care avea un unghi bun de observaţie a evenimentelor în plină desfăşurare.

Pe poarta de vest a Cetăţii se afla iniţal o inscripţie în cronostih ce imortaliza anul 1692, aluzie la momentul preluării oraşului de către Habsburgi: "Deo Vni trIonqVe gratIae qVI Ipsa saLVtarI hostIae saCrata Die ostIa aperVIt VaraDInI"[308].

Reconstruirea oraşului şi a Cetăţii, impusă şi de repetatele atacuri turco-tătare, a fost realizată cu un imens efort, în care s-au implicat şi locuitorii oraşului[309]. Consiliul de Război din Viena a ordonat comandamentului Cetăţii începerea lucrărilor de restaurare. Trimis la Oradea de Consiliul de război austriac, generalul Corbelli a acordat o mare importanţă refacerii oraşului. Din cauza lipsei meşterilor locali a fost chemat în iulie 1692 arhitectul Camerei regale din Buda, Venerio Ceresola, care a adus o echipă de 60 de pietrari şi 30 de ucenici dulgheri. Din raportul inginerului militar Borgdorf se ştie că în august 1692 a fost adusă de

304Vezi şi Bunyitay Vincze, *op.cit.*, p. 172 (localizată în centrul pieţei oraşului)

305Apud Paul Niedermaier, *Geneza oraşelor medievale în Transilvania,* Editura Academiei Române, Bucureşti, 2016, p. 494) ilustraţia realizată în peniţă de Kaiserfeld se află la *Osterreichisches Staatsarchiv Kregsarchiv,* Viena, *cota HIIIC158*

306*Ibidem*

307Fapt confirmat de Bunyitay, *op.cit*, p. 167

308Apud Schöltz Béla, *Nagyvárad várának története*[Istoria Cetăţii Oradea], Oradea, 1907, p. 204

309Pentru situaţia Cetăţii din Oradea în secolele XVIII-XIX a se vedea studiul amplu, bazat pe documente de arhivă, semnat de istoricul Mihai Georgiţă, *Contribuţii la istoricul cetăţii Oradea în secolele XVIII-XIX,* în *Crisia*, XXX, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2000, p. 183-206

la Viena o nouă echipă de pietrari şi dulgheri[310]. Majoritatea lucrărilor de reparaţie au fost efectuate de soldaţii regimentului de infanterie Ottingen, care a format un timp şi garnizoana Cetăţii[311]. O sursă de finanţare a constituit-o donaţia Papei Inocenţiu al XII-lea, în valoare de 60.000 de forinţi, conferită în 1692 în scopul refacerii Cetăţii şi a oraşului, distruse de asediu[312].

Lucrările de reconstruire a fortificaţilor şi a spaţiilor de locuire au fost supravegheate de generalul italian Corbelli, comandantul Cetăţii. Din iniţiativa acestuia, s-a construit în cetate o brutărie cu şase cuptoare, care asigura necesarul de pâine al locuitorilor cu gospodăriile distruse, precum şi al meşterilor şi lucrătorilor la fortificaţii[313].

Tot în acelaşi scop, în 1699, comandantul Cetăţii, baronul La Porta, a construit pe malul drept al pârâului Peţa, care pe atunci înconjura Cetatea, o moară, vâltori şi o berărie[314]. Această moară este menţionată şi pe schiţa cu valoare documentară, realizată în 1797 de Laurenţiu Paszner, "desenatorul" comitatului ("geometram comitatensem"), aflată la *Arhivele Statului Oradea* (într-o copie din 1804). Ea apare sub denumirea de "Mola Laportina in fluviale Petse" (Moara Laport pe râul Peţa).

Investigaţiile arheologice au pus în evidenţă fundaţiile provenite de la fosta extindere a clădirii brutăriei. Construcţia a avut o lungime de 11,80 m şi era prevăzută cu ziduri de cărămidă de 0,65 m lăţime, prinse cu mortar de calitate inferioară. Un singur zid compartimental, de 0,50 m lăţime, delimita la sud o încăpere lată de 3,70 m. În exteriorul clădirii, spre est, la o distanţă de 0,50m, clădirea a fost flancată de patru piloni de cărămidă de 0,90x0,90m[315]. Contemporană cu această clădire este o canalizare cu cărămizi aşezate culcat şi pe cant, care evolua între latura lungă a clădirii şi şirul de piloni.

În 1732 a fost extins şanţul de apărare din jurul cetăţii cu un sistem de şanţuri avansate, realizate după planurile inginerului Doxat, în vederea unei mai bune supravegheri a accesului în cetate. Sistemul era format din trei şanţuri în formă de V, unul mai mare de care se legau două mai mici. Aceste şanţuri avansate aveau pereţi groşi de 125 cm, cu parament şi brâu din cărămidă. La marginea ravelinei s-au ridicat cu această ocazie două clădiri- posturi pentru garda de control a podului care trecea peste şanţuri. În 1783, când cetatea a fost transformată în

310Balogh Jolan, *Varadinum. Várad vára* [Varadinum, Cetatea Orăzii], vol. I, Budapesta, 1982, p.72

311Foarte posibil că ei sunt cei care au lucrat la construirea Bisericii "Sfânta Brigitta", azi Biserica ortodoxă "Sfânta Treime"

312Apud Doru Marta, *op.cit.*, p. 23

313Mihai Georgiţă, *op.cit.*, p. 183

314*Ibidem*, p. 185

315Adrian Andrei Rusu, *op.cit.*, p. 58

cazarmă, aceste şanţuri au fost umplute cu pământ[316].

În primele decenii ale secolului al XVIII-lea, Cetatea mai reprezenta o poziţie strategică importantă, confirmată de evenimentele din timpul revoltei lui Francisc Rakóczi al II-lea (1703-1711). În aceeaşi perioadă, comandantul Cetăţii reprezenta o autoritate de prim ordin în Oradea, iar târgurile orădene se aflau sub autoritatea judecătorească şi administrativă a acestuia, fiindu-i subordonate efectiv, pe timp de pace şi de război. Astfel se explică şi sprijinul pe care locuitorii târgurilor l-au acordat garnizoanei din Cetate, în perioada revoltei antihabsburgice conduse de Francisc Rakóczi, între anii 1706-1711, "când imperialii au păstrat Cetatea, numai graţie ajutorului cetăţenilor oraşului"[317].

Pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, Cetatea şi-a pierdut importanţa strategică iniţială, evoluând spre funcţia de simplă cazarmă. Astfel, în intervalul anilor 1732-1752, în afară de clădirile cu caracter gospodăresc, au fost amenajate cazemate lângă zidurile de curtină, iar în interior s-au ridicat căzărmi. În 1772, armata austriacă a ridicat noi cazemate în spatele curtinei aflate la nord de poarta principală, deschizându-se 8 mari guri de foc placate cu cărămizi. În acelaşi an a fost deschisă de comandamentul militar austriac Poarta estică a Cetăţii (Fig. nr. 13). Cu această ocazie, au fost construite cazematele de aici şi podul din faţa acestei porţi[318].

În afară de reparaţiile efectuate imediat după preluarea cetăţii, Habsburgii au reluat lucrările de consolidare a acesteia în anii 1722, 1750, respectiv 1775-1776. Pe un plan al Cetăţii din anul 1750 a fost desenată o fundaţie care înconjura întregul bastion al palatului princiar, cu excepţia colţului nord-estic. Aceasta a fost identificată în cadrul săpăturilor arheologice, la 1,10 m distanţă de vechile fundaţii, fiind descoperită una nouă, de 0,60 m lăţime, susţinută pe piloni uniţi în partea superioară prin arce. De asemenea, toată latura de sud-est a fostului palat princiar, dincolo de bastion, a fost dublată cu o fundaţie alcătuită din cărămidă şi piatră rară, mai compactă şi dispusă la 3 m de clădirea palatului. În cadrul tuturor secţiunilor realizate în preajma bastionului palatului princiar, a fost identificat, la 0,20-0,50 m adâncime, un drum realizat din pietre de râu aşezate strâns într-un pat de nisip, cu partea centrală mai bombată prevăzut cu pante către rigolele de scurgere a apelor pluviale. Înaintea rigolelor bordura era întocmită din blocuri de piatră fasonate, provenite din ruinele catedralei gotice. Săpăturile arheologice au evidenţiat şi o fântână cu diametrul de 1,50 m, care atingea parţial zidul de

316Emödi Ioan, *Contribuţii la cunoaşterea istoriei construcţiei Cetăţii renascentiste din Oradea* (p. 58-118), în *Crisia,* XXIX, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 1999, p. 81
317Gheorghe Liţiu, *Încercări de organizare bisericească a ortodocşilor din Oradea- Oraşul Nou, până la 1784*, în *Din activitatea bisericească a Episcopiei Ortodoxe a Oradiei în ultimii două sute de ani*, Editura Episcopiei Ortodoxe Române a Oradiei, Oradea,1984, p. 37
318Emödi Ioan, *op.cit.*, p. 70

închidere al palatului episcopal. Marginea acesteia a fost realizată din cărămidă industrială, cu mărci de fabrică tipice secolului al XIX-lea[319].

Din deceniul al treilea al secolului al XVIII-lea demersurile urbanistice (de expresie stilistică barocă) s-au deplasat spre *Oraşul Nou*, în contextul interdicţiei de construcţie pe o rază de 500 de metri în jurul cetăţii, impusă de comandamentul militar austriac[320]. În aceste condiţii, Cetatea şi-a pierdut treptat importanţa administrativ-teritorială, iar odată cu progresele tehnicii militare şi a noii tactici de purtare a războiului, şi pe cea strategico-militară. În urma vizitei din Oradea din 1770, Iosif al II-lea a declarat Cetatea ca simplă cazarmă şi în 1784 a decis abandonarea ei, în sensul că nu mai funcţiona ca unitate permanentă[321].

Biserica "Sfânta Brigitta"(1693-1712), azi Biserica ortodoxă "Sfânta Treime"

Contrareforma şi prozelitismul catolic au însoţit constant politica de recucerire a Imperiului Habsburgic, aducând cu sine restaurarea poziţiilor catolicismului, grav afectate de *Reformă.* În februarie 1686, trupele generalului Caraffa au ocupat regiunea nordică a comitatului Bihor, pricinuind enorme suferinţe populaţiei, inclusiv confiscarea tuturor bunurilor în vederea întreţinerii armatei[322].

Pentru a conferi un liant spiritual noii stăpâniri, împăratul Leopold l-a numit pe călugărul paulin Benkovich Augustin, episcop de Oradea si prepozit de Lelesz (încă din 28 decembrie 1681, în ultimele zile ale Dietei din Soprón)[323]. Numit episcop de Habsburgi, Benkovich a intrat în Oradea eliberată de sub turci, odată cu noii stăpâni ai oraşului. De altfel, în stadiul final al asediului din primăvara anului 1692 a fost prezent şi Benkovich, alături de câţiva călugări franciscani, aduşi pentru a oferi sprijin moral soldaţilor în luptele pentru cucerirea Cetăţii. Altarul mobil din colecţia Episcopiei romano-catolice[324]confirmă implicarea episcopului pe frontul de luptă, în acţiunile de asistenţă spirituală ale răniţilor. Născut în 1632, episcopul Benkovich avea pe atunci 60 de ani, vârstă la care este reprezentat, în

319*Ibidem*

320Cristian Puşcaş, *Evoluţie arhitecturală şi dezvoltare urbanistică*, în *Monografia judeţului Bihor* (Coord. Aurel Chiriac, Gheorghe Măhăra), vol. I, *Cadru natural, Societate, Civilizaţie*, Editura Arca, Oradea, 2010, p. 76

321Mihai Georgită, *op. cit.*, p. 189

322Véghseö Tamas, *"Catholice Reformare",Benkovich Agoston OSPPE apostoli missziondrius, váradi püspök 1631-1702* (Benkovich Augustin, misionar apostolic al Ordinului Sf. Paul Eremitul, episcop de Oradea), Budapesta, Roma, 2007. Autorul oferă o imagine asupra vieţii şi etapelor carierei lui Benkovich din perspectiva obiectivelor specifice *Contrareformei*

323Bunyitay Vincze, *A mai Nagyvárad megalapitása,* 1885, p. 9

324Galeria de Artă ecleziastică "Sfântul Ladislau" din Bazilica romano-catolică Oradea

opinia lui Bunyitay Vincze şi în portretul reprezentativ, care datează din această perioadă, aflat în Colecţia de pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor din Oradea[325]. Prelungirea neprevăzută a luptelor pentru cucerirea Cetăţii orădene, lipsa unui cadru legislativ în vidul de putere creat de alungarea turcilor, au amânat cu mult exercitarea efectivă a atribuţiilor sale episcopale.

Cucerirea oraşului de armatele generalului Donath Heissler a creat premisele pentru restaurarea Episcopiei romano-catolice, desfiinţate sub calvini. Din acest moment a început pentru episcopul Benkovich perioada de reorganizare efectivă a episcopiei romano-catolice, ale cărei structuri au fost complet desfiinţate sub principii calvini. Împăratul Leopold a păstrat tradiţia, de provenienţa medievală, conform căreia episcopul catolic exercita deopotrivă, funcţia de comite suprem al Bihorului, calitate recunoscută şi lui Benkovich în Dieta de la Pozsóny din 1687-1688[326].

Liant al Imperiului Habsburgic şi religie oficială a acestuia, catolicismul a personificat spiritual noua stăpânire, devenind un instrument eficient în guvernarea noii provincii. Politica vastă de reconstruire a structurilor bisericii catolice a avut în vedere, şi la Oradea, în primul rând încurajarea stabilirii ordinelor religioase (iezuiţi, franciscani, capucini, paulini, premonstratenşi, mizericordieni), însoţită de edificarea a numeroase biserici, mănăstiri, şcoli[327]. Episcopia romano-catolică, al cărei episcop avea şi funcţia de comite al Bihorului, a devenit promotoare a prozelitismului catolic pentru propagarea unirii religioase în rândul populaţiei ortodoxe, având drept consecinţă crearea noii episcopii greco-catolice.

În perioada în care a fost începută restauraţia catolică, odată cu numirea ca episcop a călugărului paulin, de origine slovacă, Benkovich Augustin[328], în Oradea nu mai exista nici o biserică catolică, acestea fiind distruse integral în perioada Principatului protestant. Astfel, în 8 iunie 1692, noul episcop a ţinut slujba de mulţumire pentru victoria asupra turcilor în aer liber[329]. Starea de ruină a oraşului, încă din timpul desfăşurării asediului final, este evidentă în desenul lui Mathias Kaiserfeld. Din punct de vedere arhitectural, într-o stare mai bună era cartierul Olosig, situat cel mai departe de Cetate, în care mai existau 102 case locuibile. Probabil din această cauză, dar şi datorită interdicţiei Comandamentului militar

---

325 Bunyitay Vincze, *A mai Nagyvárad megalapitása*, 1885, p. 10

326 Véghseö Tamas, *op. cit*, p. 295

327 Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, vol I, *Sculptura*, Editura Dacia, Cluj, 2002, p. 23

328Forma consacrată a numelui său în şematismele Episcopiei romano-catolice de Oradea: *Schematismus Venerabilis Cleri Diocesis Magno-Varadinensis Latini Ritus Pro Anno MDCCCXXXV*; Fodor József, *A nagyváradi egyhazmegye történelmi sematizmusa* [Şematismul istoric al Episcopiei (romano-catolice, n.n.) de Oradea], Oradea, 2003, p. 60

329Borovsky Samu, *Bihar vármegye és Nagyvárad* [Comitatul Bihor şi Oradea], 1901, p. 199

de a se construi în imediata vecinătate a cetăţii, episcopul Benkovich a decis să ridice aici o biserică după plecarea ultimului val al turcilor[330].

Biserica "Sfânta Briggita", azi Biserica ortodoxă "Sfânta Treime"(Parcul Traian nr.5), ridicată în 1693, este primul monument ecleziastic creştin construit cu sprijinul cuceritorilor oraşului, în perioada posterioară alungării turcilor din Oradea. În afară de Biserica ortodoxă "Sfinţii Arhangheli" din cartierul Velenţa[331] (edificiu baroc ridicat între 1768-1779 pe locul unei biserici mai vechi, construită în 1720, cu pereţi din cărămidă şi acoperiş din lemn), este cea mai veche biserică creştină rămasă în picioare din Oradea.

Lucrarea lui Bunyitay Vincze, *A varadi püspokseg törtenéte* (1935), este o importantă sursă documentară asupra realităţilor oraşului în perioada posterioară asediului. Atât Biró József, cât şi Bunyitay Vincze menţionează anul 1693 ca an al atestării documentare[332], în ceea ce priveşte demararea construcţiei Bisericii "Sfânta Brigitta". Acesta este în mod evident şi anul punerii pietrei de temelie, precum şi cel al realizării fundaţiei. În această etapă, a primilor ani de după asediu, trupele austriece, cantonate în Cetate după asediu, au avut un rol major în executarea lucrărilor de la biserică, confirmat de faptul că în actuala biserică sunt adăpostite pietrele funerare, de tip epitaf (provenite din secolul al XVII-lea), ce eternizează numele a doi comandanţi austrieci îngropaţi sub pardoseala bisericii: unul dintre ei este Jacob Wenzel Asterbach (+1694) al cărui blazon s-a păstrat, numit în inscripţie "Supremus Belli Comisarius", iar celălalt, îngropat în dreptul intrării în biserică - Jogan Nothnagel, despre care se ştie că a decedat la 14 mai 1697[333]. Bunyitay menţionează de altfel, că soldaţii austrieci au cărat pietre din Cetatea aflată în ruină în zona Olosig, în vederea construirii acestei biserici şi că din cauza precarităţii resurselor, dar şi a fricii de reîntoarcerea turcilor, a fost ridicată doar o bisericută de dimensiuni miniaturale, total lipsită de elemente decorative. Conform surselor documentare, utilizate de Biró şi Bunyitay, bisericuţa avea altarul de 2 m lungime, 3m lăţime, nava de 10 m lungime şi 3 metri si jumătate lăţime, câte 3 ferestre ritmau corpul navei şi două ale altarului, fiind prevăzută, ca şi astăzi, cu un turn mic de lemn. Horváth Jenö afirmă că această bisericuţă din lemn a fost incendiată trupele lui Bercsény Miklós, alături de întregul cartier Olosig, în timpul revoltei lui Francisc Rakóczi[334]. Biró József afirmă şi el că

330Bunyitay Vincze, Málnási Ődőn, *op.cit,* p. 184

331Marius Porumb, *Dicţionar de pictură veche românească din Transilvania. Secolele XIII-XVIII,* Editura Academiei Române, Bucureşti, 1998, p. 276

332"Anno 1693, illico Episcopus Augustinus Benkovics, pia Sollicitudine posuit interimalem Ecclesiolam in oppido Olaszi ad defluxum Crysy, quae pluribus Annis pro Cathedrali deserviebat" (Biró József, *Nagyvárad barok és neoklasszikus müvészeti emlekéi*, Budapesta, 1932, p. 114)

333Inscripţia la Biró József, *op.cit*, p. 91, nota 7; Nicolae Sabău, *op.cit*, p. 93

334Horváth Jenö, *Nagyvárad törtenéte,* 1942, p. 41

Biserica “Sfânta Brigitta” a ars la 6 august 1703 şi a fost jefuită.

Încetarea în 1710 a evenimentelor răscoalei antihabsburgice, încheiate cu Convenţia de la Satu Mare din 1711 a fost urmată de o perioadă de pace, favorabilă proiectelor arhitecturale în noul stil baroc, promovate de cuceritorii oraşului[335]. Deşi nu se ştie exact data la care a început construirea noii biserici de zid cu hramul Sfânta Brigitta (pe locul celei din lemn, incendiate, dar a cărei fundaţie din piatră exista), cert este că biserica de zid exista în anul 1712. Refacerea din piatră a Bisericii “Sfânta Brigitta”, pe parcursul primelor două decenii ale secolului al XVIII-lea, foarte probabil după încetarea evenimentelor răscoalei lui Francisc Rákóczi al II-lea (1703-1710), este confirmată indirect de inscripţia în limba latină, vizibilă pe peretele de sud al navei din actuala biserică. Ea menţionează refacerea bisericii în 1752 de către episcopul romano-catolic Forgách Pál, care a fost consacrat aici canonic şi lector în anul 1712, confirmare a faptului că la această dată (1712) noua biserică de zid, ridicată în locul celei incendiate la 3 august 1702, fusese între timp construită: “Reparavit illam Paulus e Comitibus Forgacs eppus Varadiensis Anno Domini MDCCLII in qua ultimus in Canonicum et Lectorem anno MDCCXII fuit installatus”[336].

Un alt document din arhiva Cancelariei ad 5607, cu referire la anul 1776 (Anexa nr.II la Biró, *op.cit.*, p. 117) vorbeşte despre Biserica “Sfânta Brigitta” (numită pe atunci “Capella Slavonica”, datorită utilizării ei în acea perioadă de către armeni) ca despre un edificiu realizat din materiale solide, care a fost reparat în anul 1722: “...e materialibus solidis extructum est et a 1722 reparatum”, menţionând faptul că de acum înainte se oficia aici (în biserica recent restaurată), destul de rar, slujba religioasă (“Hic jam raro fiunt Sacra”), fapt explicabil prin implicarea episcopului Csáky Imre în acţiunile de edificare a noii catedrale cu hramul “Sfântul Ladislau” din *Oraşul Nou*. Şi din documentul mai sus menţionat, rezultă că transpunerea bisericii în piatră a avut loc într-o perioadă anterioară “reparaţiei”, realizate de episcopul Csáky Imre în anul 1722 : “... ridicată din materiale solide şi reparată în 1722”.

Proiectul Faţadei principale a noii biserici de zid (Fig. nr. 14. a), descoperit la Arhivele Statului Oradea, prevede o biserică cu un singur turn, realizat din lemn, cu acoperiş în forma unui bulb, de mici dimensiuni, o tipologie perpetuată şi de înfăţişarea actuală a bisericii. Preponderenţa acordată funcţionalităţii este evidentă în întreaga înfăţişare a bisericuţei, cu o faţada lipsită de orice detalii decorative, prevăzută cu o intrare terminată în arc semicircular, surmontată de o fereastră simplă, cu fronton triunghiular simplu[337]. La fel de simplă, faţada laterală

335Dukrét Geza, Péter I. Zoltan, *Nagyvárad, Váarosismertető* [Oradea, Ghid], Oradea, 1998, p. 17
336Publicată de Biro şi “într-o formă asemănătoare” de Kerésztury (Biró, *op.cit*, nota 9)
337Arhivele Statului Oradea, *Fond Episcopia Greco-catolică*, dosar nr. 140, fila 11

a bisericii redată şi ea în schiţă, corespunde cu cea actuală, fiind prevăzută cu 3 ferestre în arc semicircular (Fig. nr. 14.b). Morfologia actuală a frontonului este ulterioară desenului, datat în anul 1857. Tipologia acestui fronton, arcuit în curbe şi contracurbe, este atestată şi în cartea lui Biró József, apărută în 1932. Inspirat din *Renaşterea* germană, dar potrivit cu spiritul barocului, el provine de la începutul secolului al XX-lea, probabil cu ocazia refacerii din 1928 (Fig.nr.15)[338].

Situată pe malul drept al Crişului, Biserica (în diferitele ei ipostaze, iniţial în lemn şi ulterior ca biserică de zid) a servit ca şi catedrală romano-catolică până în 1723, când a fost cedată călugărilor franciscani. La puţin timp după mutarea acestora în mănăstirea proprie (1731), ridicată în Olosig, Okolicsány János, noul episcop romano-catolic, a cedat-o paulinilor[339]. În 1752, episcopul romano-catolic Forgács Pál a reînnoit-o în amintirea faptului că în această biserică a fost consacrat canonic şi lector în anul 1712[340]. Episcopul romano-catolic Patachich Adám a donat-o prin 1760 catolicilor armeni. În 1786, în timpul episcopului romano-catolic Kollonits, a fost cedată greco-catolicilor ruteni, care se aflau sub jurisdicţia episcopului unit Moise Dragoş. Din acest moment, biserica a fost administrată de preoţii Seminarului român unit, slujbele fiind oficiate în slavonă. Din această perioadă (1788), datează un contract pentru pictarea bisericii încheiat între pictorul Ioan Buda şi reprezentanţii comunităţii rutene unite din Oradea[341]. În acest contract de la *Arhivele Statului Oradea*, analizat de istoricul de artă Dr. Aurel Chiriac, pictorul se angaja să realizeze iconostasul bisericii "după regulă", adică respectând întocmai canoanele bizantine: "îl voi vopsi cu culori după cuviinţă, între nori, 12 apostoli şi tot atâţea profeţi, după regulă, cu pictură frumoasă... Pentru munca de mai sus, domnul tuturor îmi va plăti, conform înţelegerii, 200 florini renani"[342]. Între 1786-1912 biserica, devenită greco-catolică, a trecut sub jurisdicţia Episcopiei unite din Oradea, iar apoi, până în 1919 sub cea a episcopiei de Hajdudorogh. În 1948 a devenit biserică ortodoxă.

De mici dimensiuni (16,20 m lungime; 6,42 m lăţime), biserica are pronaos din care se intră în nava unică, dreptunghiulară, prevăzută cu tavan drept şi terminată cu absidă poligonală. Edificiul este luminat prin câte trei ferestre simple, în segment de arc, situate pe faţadele laterale. Deasupra pronaosului se

338 Biró József, *op.cit.*, p. 91, nota16.

339 la 12 mai 1736, după Bunyitay V., Málnási Ő., *A váradi püspökség. A váradi püspökök a számuzetés e az újraalapitás korában (1566-1780)*, Debreţin, 1935, Ediţia din 2001 îngrijită de Szilágyi Aladár, p. 235

340Aceste faze sunt menţionate de Biró, *op. cit*, p. 6

341Apud Aurel Chiriac, *Contractul privind pictarea bisericii rutenilor din Oradea la 1788*, în *Ars Transsilvaniae* (red. Acad. Marius Porumb), VI, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1996, p. 150

342*Ibidem*

află un turn-clopotniță din lemn cu acoperiș bulbat tipic baroc. Cele patru laturi ale turnului sunt prevăzute cu jaluzele de forma unor ferestre semicirculare. Fațada vestică se caracterizează prin aceeași simplitate. Deasupra portalului cu traseul în segment de arc, se află o fereastră rectangulară simplă, surmontată de un geam mic, rotund. Așa cum se vede și în schițele descoperite la *Arhivele Statului Oradea*, inițial fațada principală a bisericii se termina cu un fronton triunghiular[343].

Înfățișarea actuală a bisericii (Fig. nr. 16) corespunde în linii mari cu cea din desenul de la *Arhivele Statului Oradea*. Aceasta schiță se află împreună cu cea a reședinței episcopale a lui Benkovich, un document datat în 1857.

Pe planul de fațadă al unei reședințe extrem de modeste (Fig. nr. 17)[344], de fapt o simplă casă, prevăzută cu fronton triunghiular și zid de piatră (descoperit la Arhivele Statului Oradea, Fond Episcopia greco-catolică) se specifică faptul că aceasta a servit ca reședință episcopală pentru Augustin Benkovich, episcop romano-catolic între anii 1682-1701: "Residentia Episcopalis lat. rit. Magno Varadinensis per Augustinum Benkovics, episcopum ab anno 1682-1701", fiind utilizată ulterior ca depozit de grâne al domeniului episcopal ("tardius pro habitatione frumentarii Dominalis Episcopalis conversa") și demolată la mijlocul secolului al XIX-lea. Informația este confirmată de Bunyitay, care afirmă că episcopul Csáky Miklós (1737-1747) a construit un depozit de grâne pe locul fostei reședințe episcopale a lui Benkovich[345]. În inscripția în limba latină de sub desen (pe care apare de altfel anul 1857) se consemnează și evenimentul "demolării" acesteia, schița fiind realizată "pro memoria", probabil chiar înainte de demolare. Din asemănarea tipologică a desenului reședinței cu cel al fațadelor Bisericii "Sfânta Brigitta", ambele pe o hârtie de aceeași facură și dimensiuni, rezultă că foarte probabil și schițele nesemnate ale Bisericii de zid "Sfânta Brigitta" provin din secolul al XIX-lea, fiind datorate aceluiași autor. Atât tipologia desenului, cât și a scrierii de pe foile de hârtie subțire, de mici dimensiuni, aflate în fondul Episcopiei greco-catolice de Oradea sunt similare întrutotul cu cele din planul color original (cu aceleași reprezentări și informații), aflat în Arhiva Episcopiei romano-catolice Oradea[346]. În ambele surse se poate vedea aceeași schiță a reședinței episcopale provizorii ridicate de episcopul Benkovich, o clădire modestă, mai degrabă o casă cu fronton triunghiular, fereastră și poartă încadrată de doi stâlpi[347].

343Arhivele Statului Oradea, *Fond Episcopia greco-catolică*, dosar nr 140, fila nr. 11

344Arhivele Statului Oradea, *Fond Episcopia Greco-catolică*, dosar. nr. 140, fila 12

345Bunyitay Vincze, Málnási Ődon, *A váradi püspökség. A váradi püspökök a számuzetés e az újraalapitás korában (1566-1780)*, Debreţin, 1935, ediţia din 2001 îngrijită de Szilágyi Aladár, p. 267

346https://www.ebihoreanul.ro/stiri/ultima-or-31-3/documente-ale-episcopiei-romano-catolice-expuse-la-arhivele-nationale-din-oradea-141411.html

347Arhivele Statului Oradea, *Fond Episcopia Greco-catolică*, dosar. nr. 140, fila 12

După Bunyitay Vincze, primul document emis din casa-reşedinţă a lui Benkovich provine din anul 1699. Tot el consemnează că această clădire simplă în regim de parter, de dimensiuni modeste, a fost folosită de episcop mai ales pentru primirea oaspeţilor, fiind şi ea incendiată de trupele lui Francisc Rakóczi al II-lea[348].

Benkovich a încurajat stabilirea în oraş a ordinelor iezuit şi franciscan. În calitatea de preot catolic şi stăpân domenial, episcopul a dat o diplomă referitoare la stabilirea iezuiţilor pe vechiul loc[349], iar în 1699 a lăsat iezuiţilor o donaţie de 6000 de florini în vederea plătirii a doi profesori care să predea la şcoala primară iezuită[350]. Tot pentru iezuiţi, episcopul a sprijinit construirea în apropierea Bisericii "Sfânta Brigitta", pe locul fostei biserici iezuite "Sfântul Egidiu" a unui complex format din biserică şi mănăstire[351]. Situată la vest de biserică, mănăstirea era o clădire simplă cu parter, cuprinzând apartamentele călugărilor, refectoriul, bucătăria şi cămara. Separat se aflau farmacia şi şcoala. Terminat în 1703, complexul a fost incendiat în timpul revoltei antihabsburgice de trupele lui Bercsényi, fiind reconstruit în 1726 şi în 1772. După desfiinţarea ordinului iezuit, mănăstirea şi biserica au fost donate Seminarului greco-catolic, fiind refăcute în secolul al XIX-lea. Benkovich a dat la 1 august 1701 o diplomă privilegială similară pentru călugării franciscani, ai cărui primi reprezentanţi în Oradea au participat la asediul din 1692 pentru a încuraja soldaţii şi a oferi asistenţă spirituală muribunzilor[352].

Bunyitay Vincze consemnează că în 1702 Benkovich a început construirea unei noi catedrale[353]. În acest scop a fost elaborat un proiect, iar în toamna anului 1702 a fost adus la Oradea arhitectul vienez Johannes Koch, cu care episcopul a încheiat un contract. Din denumirea contractului reiese că chiar în 1702 au demarat activităţile de construcţie ("aedifivcanda initus an. 1702") şi că era vorba de o biserică prevăzută cu 2 turnuri [354], nava urma să aibă 12 m lungime, 7 stânjeni lăţime, altarul 5 stânjeni şi doi paşi lungime şi 4 stânjeni lăţime şi o sacristie de 5 stânjeni lungime, turnuri (fără acoperiş urmau sa aiba 10 stânjeni înălţime). Toate materialele trebuiau sa fie puse la dispoziţia constructorului de către episcop. Constructorul urma să primească 7000 de forinţi (florini renani, n.n.

348Bunyitay V., Málnási Ö., *op.cit,* p. 185

349*Ibidem*

350Apud *Schematismus*...1896, Ediţia din 2010, p. 395

351Despre fosta mănăstiri iezuită, Nicolae Sabău, în *Dicţionarul mănăstirilor din Transilavania, Banat, Crişana şi Maramureş* (Coord. Adrian Andrei Rusu), Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2000, p. 192

352Bunyitay V., Málnási Ö., *op.cit,* p. 186, nota 73

353*Ibidem,* p. 190

354"Contractus Aug. Benkovich Ep. Varad, cum Joanne Koch Murariorum Magistro de Cathedrali Ecclesia cum duabus turris aedificanda initus an. 1702", Apud Biró József, *op. cit,* p. 91

A. C.), în afară de onorariu şi să finalizeze biserica în cea de-a treia vară[355]. În 2 octombrie Benkovich a achitat 750 de florini renani pentru primele cheltuieli de construcţie[356], dar decesul său, survenit în data de 28 octombrie 1702 a determinat nefinalizarea proiectului[357].

Biserica romano-catolică "Sfântul Ladislau" (1723-1734); sfinţită în 1756

Primele monumente propriu-zise baroce au fost construite în deceniile trei-patru ale secolului al XVIII-lea. Biserica romano-catolică "Sfântul Ladislau" (1723-1734)[358], Biserica romano-catolică din cartierul Seleuş (1728-1732)[359] ilustrează o tipologie frecventă a barocului provincial, definită prin biserica-sală, cu plan simplu şi turn racordat prin ziduri în arc de cerc. Cele două monumente se caracterizează prin simplitate planimetrică şi sobrietate decorativă. Elementele de plastică arhitecturală sunt reduse şi concentrate la nivelul faţadei principale.

Construită în primele decenii ale secolului al XVIII-lea, Biserica "Sfântul Ladislau" (Piaţa Unirii) ilustrează modestia resurselor oraşului în perioada posterioară eliberării Oradiei de sub dominaţia otomană. Nu există informaţii suficiente despre etapele construcţiei. Biró József afirmă că punerea pietrei de temelie ar fi putut avea loc în preajma anului 1720, mai degrabă după acest an[360]. Papp Lajos, în ghidul său afirmă că construirea bisericii a avut loc între 1717-1734, sub coordonarea "meşterului constructor Suszter Ferenc, autorul planului fiind necunoscut"[361]. Péter I. Zóltan susţine că monumentul a fost construit după anul 1720[362].

În *Şematismul Episcopiei romano-catolice din anul 1830* se menţionează că bazele Bisericii "Sfântul Ladislau" au fost puse în anul 1723, când s-a început construcţia monumentului de către episcopul Csáky Imre şi capitlul orădean: "Magno Varadinum- Ujváros:...*Ecclesia Parochialis* Emerici e Comitibus Csáky,

355Bunyitay V., Málnási Ő., *op.cit.*, p. 190
356Biró József, *op. cit*, p. 91
357*Ibidem*, p. 6
358*Ibidem*, p. 7-10; Péter I. Zoltán, *Nagyvárad római katolikus templomai*, p. 48-58
359Apud Kiss J., Sziklay J., *A Katholikus Magyarország*[Ungaria catolică], vol .II, Budapesta, 1902, p. 939
360Biró József, *op. cit.*, p. 7; În 1721 acelaşi episcop a început, pe cheltuală proprie, construirea Bisericii parohiale "Sfânta Anna"din Debreţin, cu ajutorul arhitectului Giovanni Battista Carlone, biserica fiind sfinţită în 1746. Bolta este prevăzută cu penetraţii în dreptul ferestrelor, la fel ca şi Biserica "Sfântul Ladislau" din Oradea
361Papp Lajos, *Nagyvárad. Városismertetés*, Oradea, 1943, p. 76
362Péter I. Zoltán, *Barocul orădean*, în *Jurnal Bihorean*, 15 mai 2002

Episcopi e Capituli impendiis pro Cathedrali condi coepta, anno 1723"[363]. În continuare, se spune că la 10 ianuarie (fără precizarea anului), capitlul s-a mutat aici, aşa cum reiese şi din inscripţia cronografică de deasupra porţii bisericii: "10 Januarii Capitulum ad illam transivit, quamvis inscriptio in portae supercilio incisa: HonorIbVs DIVI regIs LadIsLaI DICata sVrreXIt eandem primum anno 1733 absolutam prodat. Turri attamen nisi 1790-1800 fuit decorata..."[364]. Din inscripţia cronografică a bisericii nu reiese că capitlul s-ar fi mutat aici la 10 ianuarie 1723, cum susţine Biró József (cu trimitere la Antonius Ganóczi)[365], suma literelor latine redând anul 1733. În aceeaşi sursă, preluată de Biró József, se afirmă că la 13 ianuarie 1723 episcopul şi-a făcut intrarea sărbătorească în noua biserică, încă neterminată[366].

Şi din documentul transcris de Biró József la Anexa nr.1 rezultă că episcopul, împreună cu capitlul, au pus bazele noii catedrale şi după ce aceştia s-au mutat acolo din Biserica "Sfânta Brigitta", această bisericuţă (Ecclesiola) a fost cedată paulinilor, eveniment care a avut loc prin 1730 (după Biró József, *op.cit.*, p. 6)[367].

Documentele *Vizitaţiei parohiale din 1823* sunt în concordanţă cu informaţia din Şematismul menţionat. Din ele rezultă că în cazul acestei catedrale (Biserica "Sfântul Ladislau"): "structuram fuisse Anno 1723", ceea ce ar putea însemna anul punerii pietrei de temelie a bisericii. Conform aceleiaşi vizitaţii parohiale, sanctuarul bisericii a fost terminat abia în 1732, iar întreaga navă, fără turnuri, "mai târziu, aşa cum reiese şi din inscripţia cronografică"... "a fost consacrată, cu adevărat, la 23 mai 1756 de episcopul Forgách Pál"[368]. De

---

363*Schematismus Venerabilis Cleri Diocesis Magno Varadinensis pro Anno 1830*, Magno Varadinensis, 1830; Biró József, *op. cit.*, p. 7, cu trimitere la Antonius Ganóczy, *Episcopi Varadinenses...* Viennae Austriae, pars II, p. 395

364*Ibidem*

365Biró József, *op. cit.*, p. 7

366*Ibidem*

367*Ibidem*, p. 114: "Interim Capitulum cum Episcopo aliam Majorem Cathedralem ad rippam Chryszy Civitas Varadinensis inchoaverat... ad quam ubi transivisset Episcopus cum Capitulo, Ecclesiola hac cessa fuit Patribus Ordinis Sancti Pauli I. Eremitae..."

368*Ibidem*, p. 117, Anexa IV *Acta Visitationis Canonicae et Parochiae Magno- Varadinensis A. 1823:* "Hanc Ecclesiam primitus pro Cathedralis per predecesores Nostros Epp. V Emericum Comitem Csáky, et Stephanum Liberum Baroneni Luzsinsk junctium cum venerabili capitulo **structam fuisse Anno 1723**, saltim quoad sanctuarium perfectam Anno 1732, quoad navim totam, sine Tuerri tamen tardim adjecta et superliminaris lapidis chronostica inscriptionem; **consecratam vero 1756 Die 23-aMaii per Paulum et comitibus Forgách Episcopum Varadiensem**". Este puţin probabilă informaţia transmisă de Bunyitay V., Málnási Ő., *A váradi püspökség. A váradi püspökök a számuzetés e az újraalapitás korában (1566-1780)*, Debreţin, 1935, ediţia din 2001 îngrijită de Szilágyi Aladár, p.222, conform căreia, episcopul Csáky Imre ar fi pus piatra de temelie a acestei biserici, consacrate Sfântului Ladislau, în data de 24 mai 1731

asemenea, Kiss János şi Sziklay János, în lucrarea *A Katholikus Magyarország*, vol. II, publicată în anul 1902, cu 30 de ani înainte de apariţia cărţii lui Biró József, afirmă că episcopul Csáky Imre "a început să construiască în 1723 biserica în onoarea Sfântului Ladislau"[369].

Începerea construirii bisericii în anul 1723 este confirmată şi de inscripţia în limba maghiară de pe placa aşezată în exteriorul bisericii în data de 26 iunie 1892, cu ocazia împlinirii a 200 de ani de la eliberarea oraşului de sub dominaţie otomană. Ultima propoziţie, cu litere mai mici, precizează construirea bisericii în anul 1723 (fără îndoială anul începerii acesteia): " e templom epult 1723-ban"(Fig. nr. 18).

Cifrele romane din inscripţia redată în cronostih deasupra portalului: "HonorIbVs DIVI regIs LADIsLAI DICata sVrrexIt"(ridicată în onoarea sfântului rege Ladislau) dau anul 1733 (anul finalizării întregii nave, după Biró), dar în *Registrele de cheltuieli ale bisericii*, figurează şi anul 1734[370]. Nu se cunoaşte autorul planului bisericii; între anii 1731-1734, în *Registrele de cheltuieli* ale Episcopiei romano-catolice figurează Franciscus Suszter, "Murariorum Magister", care a fost angajat de *capitlu* prin contract şi a condus lucrările de construcţie ale navei, în calitatea de "Magister murariorum". Din *Registrul de cheltuieli* al bisericii rezultă că Franciscus Suszter a primit 60 de florini pentru realizarea fundaţiei bisericii, cu excepţia sanctuarului[371].

Construcţia bisericii s-a prelungit şi datorită refacerii sanctuarului în timpul episcopilor Okolicsany János (1734-1736) şi Csáky Miklós (1737-1747), probabil în anul 1741, după Biró József [372]. Se ştie că Csáky Miklós ar fi dorit să ridice o altă catedrală, nefiind mulţumit de biserica aflată în construcţie. În acest scop, a apelat la arhitectul Fortunato da Prati, iar după moartea acestuia, a luat legătura cu arhitectul paulin Vépi Mathé. Acestuia din urmă i-a cerut să realizeze planul unei noi catedrale sau cel puţin să o revizuiască pe cea existentă. Nu se cunosc exact modificările aduse de episcop.

În acelaşi an, la 27 iunie 1739, episcopul Csáky Miklos a sfinţit o statuie a *Sfântului Ladislau*, dezvelită cu prilejul sărbătorii sfântului şi aşezată apropierea bisericii[373]. Lucrarea era o sculptură barocă de factură modestă, provincială.

---

369 Kiss János, Sziklay János, *A Katholikus Magyarország*[Ungaria catolică], vol .II, Budapesta, 1902, p. 937

370 Biró József , *op.cit.*, p. 7 şi Anexa nr. V, 117-118: Péter Z., *Szent László temploma* [Biserica Sf. Ladislau], în *Bihari Napló*, 1990, IV, 26

371Biró József, *op. cit.*, p. 118" Murariorum Magister Franciscus Suszter secundum contractu cum initum ab una orgia habet fl. 3x30, pro fundamenti hoc Ecclesia extra sanctuarium habet orgias 60, pro quibus secundo contracto solvi 210..."

372*Ibidem*, p. 7 şi la p. 118, Anexa VI (O scrisoare a episcopului Csáky Miklos din 1737, afirmă că : "az Sanctuarium felál" şi Anexa VII)

373Horváth Jenó, *Nagyvárad tőrténete*, Budapesta, 1942, p. 103; Bunyitay V., *op. cit.*, p. 260

În perioada comunistă, statuia a fost îngropată din iniţiativa unor specialişti ai muzeului pentru a evita distrugerea sau dispariţia acesteia. Ea a fost restaurată şi a fost aşezată paralel cu faţada laterală, dinspre intrare a Bazilicii romano-catolice, unde poate fi văzută în prezent.

În anul 1739 exista în mod cert sacristia, situată pe latura nordică a monumentului, alcătuită din două încăperi[374]. Aceasta este menţionată într-o scrisoare a episcopului Csáky Miklós din 29 octombrie 1739[375].

Biserica a fost sfinţită la data de 23 mai 1756 de episcopul romano-catolic Forgács Pál[376] şi a servit ca şi catedrală romano-catolică a oraşului până în 1780, anul consacrării noii catedrale romano-catolice, integrate monumentalului complex baroc. În această perioadă, turnul încă nu fusese construit. În absenţa acestuia, clopotele au fost montate în exteriorul bisericii, pe un suport, situaţia menţinându-se până în anul 1780.

De secţiune pătrată, turnul a fost construit între iulie 1790- 30 noiembrie 1800, de către parohul Zolnay Antal (1790-1800), reflectând influenţa barocului târziu[377]. La 1800, turnul şi acoperişul erau terminate, deoarece în acest an a fost fixată crucea pe coiful turnului[378]. În 1884 s-a înlocuit şarpanta navei şi acoperişul turnului cu un coif din tablă de aramă[379]. Biserica a fost restaurată ultima dată între anii 1991-1994.

În gravura publicată de Biró József (Fig.nr. 19)[380] este reprezentată, faţă în faţă cu biserica, fosta reşedinţă episcopală romano-catolică, care a funcţionat ca gimnaziu din 1778 şi arhigimnaziu. Din 1780, la iniţiativa împărătesei Maria Tereza, instituţia a primit rangul de Academie imperială, odată cu inaugurarea studiilor superioare de Filosofie. Clădirea în care a funcţionat aceasta era un palat baroc extrem de modest, prevăzut cu un portal proeminent. Paralel cu faţada laterală a Bisericii “Sfântul Ladislau” este redată, în aceeaşi gravură, statuia barocă modestă a sfântului, ridicată de episcopul Csáky Miklós în 1739.

Biserica are un plan simplu. Din pronaosul boltit în cruce, surmontat de tribuna orgii, se intră în nava unică, dreptunghiulară, înzestrată cu cor şi absidă poligonală, prevăzută pe latura nordică cu o sacristie, formată din două încăperi. Nava este acoperită cu o boltă cilindrică, cu penetraţii, care se sprijină direct pe

---

374Biró József, *op.cit*, p. 7

375*Ibidem*, Anexa nr. IX, p118 ;“capellam ad latu Ecclesiae suae sitam attinit”, într-o scrisoare din 1739

376*Ibidem*, p. 7

377 “Antonius Zolnay Iulii 1790-ad 30 nov. 1800 aedificans modernam Eccl. Turrim” (Biró J., *op.cit.*, p. 117)

378Apud Péter I. Zoltán, *Trei secole de arhitectură orădeană,* Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2003, p. 9

379*Ibidem*

380Biró József., *op. cit,* Anexa 2

pereţi, în spaţiul dintre ele aflându-se câte o fereastră. Acest sistem de boltire este vizibil şi în schiţa de plan realizată de Biró József, în contrast cu pronaosul boltit în cruce, prevăzut cu trei travee[381]. Sanctuarul, mai îngust (8,05 m lăţime) şi mai scund, este prevăzut cu o calotă semisferică cu câte două penetraţii, cele din dreapta, lăsând loc unor ferestre. Exteriorul bisericii prezintă aceeaşi simplitate. Faţadele laterale sunt ritmate prin lesene simple, care încadrează nişte ferestre semicirculare. Faţada vestică, deşi individualizată decorativ, are aceeaşi simplitate formală. Portalul principal, rectangular, este surmontat de o fereastră simplă, elipsoidală şi încadrat de pilaştri toscani. Turnul (45 m înălţime) de plan pătrat, adosat faţadei vestice, este racordat prin intermediul unor "panouri în oglindă", având trei niveluri de retrageri succesive. Cele patru laturi ale turnului sunt străpunse de ferestre semicirculare, cu bolţarul median marcat şi supraînălţat, fiind încoronate cu sprâncene de cornişă curbate. Tipologia acestora, alături de adânciturile în formă de panouri practicate la baza lor, contrastează cu articularea navei, atestând influenţa barocului târziu.

Din însărcinarea episcopului Forgács Pál au fost aduse de la Roma moaştele *Sfântului Defendens* şi corpul *Sfântului Bonifaciu*[382]. În 1 mai 1749, respectiv 5 iunie 1750, acestea au fost aşezate în biserică (la vremea respectivă, catedrala romano-catolică a oraşului) în cadrul unor procesiuni religioase[383].

În navă se află altarul principal cu ancadrament baroc, considerat cel mai vechi din Oradea (însă cu o pictură din 1836 realizată de Friedrich Silcher[384]),

---

381*Ibidem*, Anexa 3

382*Schematismus Venerabilis Cleri Diocesis Magno-Varadinensis L. Ritus Pro Anno 1824*, Magno-Varadini, Typis Ioannis Tichy, p. 142: "5. Corpus S. Bonifacii et Reliquiae S. Defendentis Mart. Ab Excellentisssimo condam Domino Com. Paulo Forgách Episcopo Varadinensi A. 1748 Roma impetratae et in hordiernum piae Fidelium Veneratione in Ecclesia Parochiali Varad exposita"

383Bunyitay Vincze, Málnási Ődőn ,*op. cit.*, p. 297

384Pictura de altar îl reprezintă pe *Sfântul Ladislau predând cheile Catedralei din Oradea episcopului romano-catolic al oraşului*. Scena este o aluzie la tradiţia medievală referitoare la fondarea Episcopiei romano-catolice şi a capitlului romano-catolic de Oradea de către regele maghiar Ladislau (1040-1095). Conform tradiţiei medievale despre viaţa Sfântului Ladislau, acesta a construit prima catedrală romano-catolică din Oradea, în Cetate, în urma unei viziuni miraculoase dintr-un vis a Fecioarei Maria.

În pictura altarului principal al Bisericii "Sfântul Ladislau" din centrul oraşului este reprezentată, în fundal, fosta Catedrală romano-catolică din Cetatea Oradea, monument construit în 1078 de Ladislau şi distrus în 1618 de principele transilvănean Gabriel Bethlen (în maghiară Bethlen Gábor, 1613-1629, http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Gabriel_Bethlen). Evenimentul este atestat istoriografic şi în *Şematismele Episcopiei romano-catolice de Oradea*: "Ecclesia seu Basilica B. M. V. Cathedralis, per Divum Ladislaum Regem A.C. 1078 fundata. Per Principem Gabrielem Bethlen A. 1618 diruta" (*Schematismus Venerabilis Cleri Diocesis Magno-Varadinensis L. Ritus Pro Anno 1824*, Magno-Varadini, Typis Ioannis Tichy, p. 134). Adrian Andrei Rusu, în *Cetatea Oradea. Monografie arheologică,* vol. I, *Zona Palatului episcopal*, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2002, p. 57, confirmă faptul că Palatul episcopal din Cetate şi Catedrala de aici au a fost demolate la ordinul

un amvon surmontat de un înger trompet, realizat în stilul barocului tardiv, precum şi patru altare laterale, cu ancadramente în formă de fronton triunghiular, realizate în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Două dintre picturile de altar, cu reprezentarea *Sfântului Nepomuc*, respectiv a *Sfântului Bonifaciu,* au fost realizate în 1861 de pictorul orădean Bóhm Pál (1839-1905), încadrându-se stilului neoclasic. În faţa sanctuarului se află două altare mai mici, consacrate *Immaculatei*, respectiv *Inimii lui Iisus.* Decoraţia plafonantă în frescă este opera pictorului Thury Gyula, fiind realizată în 1908.

Reflectând modestia mijloacelor provinciale, Biserica romano-catolică "Sfântul Ladislau" (Fig. nr. 20) ilustrează o tipologie simplificată, dar de largă difuziune, cu analogii în Austria de Jos (Tirol,Voralburb,Salzburg) şi Germania sudică. În acest sens, un element specific bisericilor austriece îl constituie tribuna orgii, susţinută de stâlpi şi bolţi în cruce. Sanctuarul alungit are analogii cu sanctuarul de la Weissenau[385].

În anul 1782 canonicul orădean Fay Ferenc (1759-1785) a început construirea unei biserici romano-catolice la Furta[386]. Sfinţită în 1791 şi consacrată tot *Sfântului Ladislau,* biserica este o copie mai modestă a celei din Oradea (Fig. nr. 21). Astfel, cele două monumente au în comun concepţia faţadei exterioare, organizate în jurul turnului, racordarea acestuia prin "panouri în oglindă", de forma unor triunghiuri cu baza arcuită, tipologia ferestrelor de la ultimul nivel al turnurilor (prevăzute cu jaluzele, pervaze, sprâncene de cornişă în segment de arc), precum şi ritmarea faţadelor laterale prin lesene simple, alternate cu ferestre[387]. La 26 iunie 1892 a fost aşezată pe peretele exterior, dinspre sanctuar, o

---

principelui Gabriel Bethlen, iar materialele de construcţie au fost folosite la ridicarea noii cetăţi. Pictura de altar din 1863 transpune o gravură inclusă în *Dissertatio Historico-Critica de S. Ladislao*, lucrare publicată la Viena în 1776 de Ant. Ganoczy, fiind o aluzie la restauraţia catolică, realizată în Oradea în 1692, după 134 de ani de dominaţie protestantă. În fosta Catedrală romano- catolică din Cetate se afla şi mormântul Sfântului Ladislau, devenit (datorită vindecărilor miraculoase) loc de pelerinaj în Evul Mediu. Mormântul a fost răscolit la 22 iunie 1565, pe fondul confruntărilor dintre catolici şi protestanţi, de trupele principelui Ioan Sigismund (János Zsigmond Zápolya), trecut la unitarianism.

Osemintele regelui sanctificat au fost duse ulterior, pe ascuns la Strigoniu (Esztergom), prin grija călugărului Benedict Zegeni (Apud. D. Marta, *op.cit.*)

385Biró József, *op. cit.*, p. 8

386*Schematismus Venerabilis Cleri Diocesis Magno Varadinensis pro Anno 1830,* Magno Varadinensis, 1830:"Franciscus Fáy de Eadem (1759-1785)... 1759, 9 Aprilis installatus Canonicus Varad sub conditione de translocanda residentia canonicali...**Ecclesiam spendidam et Parochiam in Praeposituraе Minoris possesione, Furta, erexit ac animarum Curatorem in eam induxit**...", p. 153; În *Schematismus Venerabilis Cleri Diocesis Magno Varadinensis pro Anno 1824* este menţionată restaurarea Parohiei romano-catolice din Furta în anul 1782

387Angyal László András (ed.), Horváth I., Masits L., M. Nepper I., Módy G., Nyakas M., Pataky E., Rácz I., Rácz Z., P Szalay E., Takács B., Varga G., *Hajdú Bihar évszázadai*, Debreţin, 2000, p. 279

plăcuţă memorială, celebrând 200 de ani de la eliberarea oraşului de sub dominaţie otomană, la 5 iunie 1692[388].

Biserica romano-catolică "Sfânta Treime" (Parohia Seleuş) 1728-1732

Concomitent, între anii 1728-1732, după Kiss János, Sziklay János, a fost construită Biserica parohială romano-catolică "Sfânta Treime" din zona Seleuş, care la vremea respectivă era un mic sat în afara oraşului Oradea (Str. Bumbacului, nr.1), Fig. nr. 22[389]. Anii de construcţie menţionaţi mai sus sunt confirmaţi de *Şematismele Episcopiei romano-catolice de Oradea,* care se referă la începerea construirii monumentului în 1728 de episcopul cardinal Csáky Emericus /Imre (1702-1732), terminarea şi sfinţirea bisericii în data de 8 iunie 1732 de episcopul Luzénsky István (1733-1734), în duminica *Sfintei Treimi,* în onoarea *Sfântului Emeric*, patronul respectivului cardinal: "Ecclesia anno 1728 a Cardinale Episcopo, Emerici e Comitibus Csáky condi coepta, anno 1732 consummata et per Stephanum L. B. Luzinzsky, Suffraganeum et canonicum Varadiensem, Dominica S.S. Trinitates (8-a Junii) e. a. benedicta est in honorem S. Emerici D. Patroni ipsius cardinalis..."[390].

Bunyitay Vincze afirmă că edificarea bisericii a fost începută de episcopul romano-catolic Csáky Imre în 1729. Tot el afirmă că în această perioadă biserica era prevăzută cu un turn din lemn[391]. Alte informaţii, transmise de Bunyitay, se referă la fostele altare ale bisericii. Astfel, fostul altar principal îl reprezenta pe "Sfântul Ladislau călare, scoţând apă din stâncă", la dreapta acestuia se afla altarul închinat "Sfântului Adalbert", iar la stânga sa, un altar consacrat "Sfântului Nicolae"; alte două mici altare, donate de Buday István, respectiv de Búcsy Mihály erau consacrate "Fecioarei Maria" (prototipul din Mariazell) şi "Sfintei Ana"[392]. Altarul actual cu reprezentarea picturală a "Sfintei Treimi" a fost consacrat în anul 1825 de către episcopul Josephus Vurum[393].

Se ştie că episcopul Csáky Miklos (1737-1747) a furnizat pentru realizarea turnului o parte din materialele depozitate în *Oraşul Nou* în vederea construirii noii

388Papp Lajos, *Nagyvárad. Városismertetés*, Oradea, 1943, p. 77

389Kiss János, Sziklay János, *A katholikus Magyarország* [Ungaria catolică], vol. II, Budapesta, 1902, p. 939

390*Schematismus Historicus Venerabilis Cleri Diocesis Magno-Varadinensis pro Anno 1896,* Episcopia romano-catolică de Oradea, Varadinum Script, Oradea, Ediţia a II-a, 2010, p. 235

391Bunyitay Vincze, Málnási Ődőn, *op.cit.*, p.250

392*Ibidem*, p. 250-251

393*Schematismus Historicus Venerabilis Cleri Diocesis Magno- Varadinensis pro Anno 1896,* Varadinum Script, Oradea, Ediţia a II-a, 2010, loc. cit

catedrale romano-catolice. Péter I. Zoltán consideră că turnul ar fi fost construit în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea[394]. Cert este că tipologia turnului şi a bisericii a fost reluată într-o variantă asemănătoare la Biserica romano-catolică din localitatea Barand (Ungaria), Fig. nr. 23, a cărei piatră de temelie a fost pusă de acelaşi episcop, Csáky Miklós, la 10 iunie 1747[395]. La 29 septembrie 1752 această biserică a fost sfinţită, fiind consacrată *Înălţării la cer a Fecioarei Maria.* Clopotele şi orga bisericii au fost dăruite de Episcopia romano-catolică din Oradea[396].

La ambele biserici, faţada vestică este dominată de turnul monumental, încoronat de un acoperiş baroc, alcătuit dintr-o alternanţă inedită de îngustări şi evazări, de o factură aproape identică. La fiecare din cele două biserici, corpul turnului, de secţiune pătrată, este racordat navei prin "panouri în oglindă", tipice barocului provincial, iar colţurile acestora susţin câte o urnă clasicizantă.

Motivul intrării la Biserica parohială din Seleuş este introdus printr-un pronunţat rezalit. Legătura dintre acesta şi pereţii navei se realizează, în manieră barocă, printr-o uşoară curbare a pereţilor. Portalul principal, rectangular este prevăzut cu un ancadrament "cu urechi", tipic baroc, surmontat de o sprânceană de cornişă, arcuită şi flancată de două urne decorative.

Nivelul etajului este marcat printr-o statuie a *Fecioarei Maria*, dispusă într-o nişă practicată în perete. Demarcaţia dintre navă şi turn se realizează printr-o cornişă multiplu profilată. Peretele de la primul registru, dominat de statuia Mariei şi de la cel de-al doilea, situat deasupra cornişei, este profilat prin panouri adâncite sub forma unor chenare treptate, tipice barocului târziu. Întreaga faţadă principală este divizată în 3 registre, ritmate fiecare prin lesene. Faţadele laterale sunt tratate simplu, fără nici o articulare plastică. Pereţii acestora sunt prevăzuţi cu câte patru ferestre semicirculare simplu profilate.

La ultimul nivel, toate cele patru feţe ale turnului sunt prevăzute cu ferestre semicirculare cu jaluzele şi chenare simple din piatră profilată. Pilaştrii înguşti care articulează colţurile turnului se termină cu capiteluri simplificate, de tip toscan. Cornişa în retrageri treptate se arcuieşte puternic, integrând pe toate cele patru laturi motivul ceasului. În ceea ce priveşte organizarea interiorului, biserica, renovată în 1951, ilustrează tipologia simplificată a bisericii-sală, prevăzută cu absidă semicirculară.

394Péter I. Zoltán, *Nagyvárad római katolikus templomai*, Editura Literatus, 1992, p. 120; *Szentháromság templom Nagyvárad Szöllös*, în *Katolikus Várad*, nr. 6, iunie 2009, p. 5

395*Schematismus Historicus Venerabilis Cleri Diocesis Magno-Varadinensis Latinorum pro Anno 1896*, Ediţia a II-a, Episcopia romano-catolică de Oradea, Varadinum Script, Oradea, 2010, p. 269

396Angyal L. A. (ed.), ... *op.cit.*, p. 223-224

Fosta mănăstire a franciscanilor (1731-1747;1788) şi fosta Biserică a franciscanilor (1732-1748), azi Biserica romano-catolică Olosig

Prima menţiune documentară referitoare la franciscanii din Oradea datează din 1298, când s-a ţinut aici congregaţia acestora. În acea perioadă, una din motivaţiile activităţii misionare a ordinului o constituia prezenţa cumanilor păgâni pe teritoriul episcopiei. La început dependentă de Eger, mănăstirea orădeană a devenit prin 1379 centrul unei custodii proprii, din care făceau parte mănăstirile din Beregovo, Tileagd, Satu-Mare, Debreţin. Nucleul franciscan din Oradea şi-a păstrat importanţa şi în secolul al XVI-lea, când aici s-au ţinut majoritatea congregaţiilor diecezei conventuale[397]. În contextul *Reformei*, în 1580, franciscanii au fost nevoiţi să-şi abandoneze biserica şi mănăstirea. În această perioadă, dar şi cu ocazia asediilor Cetăţii din anii 1660 şi 1692, au fost distruse cea mai mare parte a clădirilor pe care le deţineau.

După eliberarea oraşului, în contextul restauraţiei catolice, episcopul romano-catolic Augustin Benkovich s-a gândit să suplinească lipsa preoţilor prin readucerea ordinelor iezuit şi franciscan, la 5 iunie 1691. Acestora din urmă le reconfirmă dreptul asupra vechiului sediu, prin Diploma din 1 august 1701. După plecarea turcilor, episcopul a început construirea bisericii, a locuinţelor canonicale şi a unui sediu nou pentru franciscani[398]. În timpul evenimentelor determinate de revolta lui Francisc Rakóczi al II-lea, a fost incendiată atât Biserica "Sfânta Brigitta" cât şi mănăstirea şi biserica franciscanilor. Cu sprijinul unor binefăcători, franciscanii au reuşit să-şi reconstruiască o mică mănăstire, în care s-au şi mutat în 1713. În această perioadă au primit în folosinţă Biserica "Sfânta Brigitta", singura biserică catolică a oraşului. În 1716 franciscanii au fost puşi sub coordonarea preotului Gőrgey István, care a slujit în aceeaşi biserică până în 1723. În condiţiile restabilirii capitlului orădean (1712), numitul preot s-a stabilit în *Oraşul Nou* în 1719, unde şi-a transformat casa în capelă. Pe acest loc, capitlul a început construirea unei noi biserici (Biserica "Sfântul Ladislau"), în care s-a mutat după terminarea sanctuarului, în 1723 (probabil o transcriere greşită, fiind vorba în realitate de anul 1732, n.n. A.C.). Franciscanii însă au mai rămas încă 8 ani în Biserica "Sfânta Brigitta"[399].

În condiţiile creşterii numărului credincioşilor, în 1726 episcopul Csáky Imre a donat franciscanilor un teren în Olosig, în vederea construirii unei biserici

397Emödi Tamas, *Mănăstirea franciscanilor conventuali din Oradea*, în *Ars Transilvaniae* (red. Acad. Marius Porumb), VII, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1997, p. 84

398Bunyitay Vincze, Málnási, *op.cit.*, p. 203

399Posta Sándor, *Adalékok a nagyváradi szürke barátok történetéhez* [Date referitoare la istoria călugărilor franciscani din Oradea], în *Magyar Sion*, Ezstérgom, 1868, p. 438

şi mănăstiri mai încăpătoare. Pe acest teren se aflau grădinile nobilului Búcsyi Mihály, comite de Bihor şi sprijinitor al franciscanilor. Donaţia a fost întărită de episcop prin actul din 28 iulie 1726[400]. Aici, franciscanii şi-au construit o mică capelă şi o mănăstire, în care s-au mutat în 1731[401] (care a stat la baza actualului Spital militar din Oradea). Clădirea cu un singur nivel, terminată în 1747 şi supraetajată în 1788, se caracterizează prin simplitate şi funcţionalitate (Str. Dunării, nr. 3). Faţada principală, nedecorată, este divizată în 8 axe verticale, corespunzătoare ferestrelor simple, neprofilate[402]. Concomitent cu mutarea franciscanilor în noua mănăstire, s-a început construirea bisericii acestora, sub coordonarea lui Doroszlái Felician, conducătorul Ordinului în perioada 1729-1741.

Biserica franciscanilor a fost construită între 1732-1748[403] pe locul actualei biserici parohiale Olosig, piatra de temelie fiind pusă la 11 mai 1732. După 11 ani era terminat sanctuarul, altarul principal fiind sfinţit la 18 august 1743[404]. Aşa cum se vede în fotografii şi gravuri de epocă (una din ele aflată în Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor Oradea, Fig. nr. 24), biserica avea o faţadă ritmată prin pilaştri cu capiteluri toscane, situaţi pe socluri înalte şi încoronaţi cu un antablament cu cornişa profilată şi arcuită în dreptul capitelurilor[405]. Faţada principală era divizată pe verticală în trei registre, dintre care cel central e delimitat printr-o pereche de pilaştri dublu profilaţi, ieşiţi uşor în rezalit. Deasupra portalului rectangular se afla un ancadrament din piatră, prevăzut cu urne, iar la nivelul etajului o fereastră, tipic barocă, în formă de vioară. Deasupra antablamentului, cei doi pilaştri erau reuniţi printr-un fronton baroc semicircular. Faţada principală era ritmată şi prin trei nişe practicate în perete în care erau plasate statui de sfinţi. Coronamentul faţadei, terminat cu fronton triunghiular, era racordat prin volute tipice stilului, surmontate de două statui de sfinţi. De plan longitudinal, edificiul era prevăzut cu pronaos, naos şi sanctuar, deasupra căruia s-a ridicat, conform obiceiului franciscan, un turn mic cu acoperiş în formă de bulb, vizibil şi în gravura lui Joseph Schütz din 1817.

Terminată în 1748 cu turn cu tot şi sfinţită la 20 aprilie 1749 de episcopul Forgács Pál, Biserica franciscanilor era la vremea respectivă prima biserică de

---

400*Ibidem*, p. 441

401Karácsony János, *A Nagyvárad olaszi római -katolikus plébania templom rővid története* [Scurtă istorie a bisericii parohiale romano-catolice Olosig], Oradea, 1884, p. 4

402După desfiinţarea Ordinului franciscan de Iosif al II-lea, în 1786, edificiul a servit ca internat militar; în 1819, în ideea că edificiile secularizate trebuiau să servească unor scopuri educative sau utilitare, clădirea a devenit şcoală militară, iar de la mijlocul secolului, spital militar. Tot atunci s-a construit, în 1859, aripa principală a spitalului.

403Apud Kiss János, Sziklay János, *A Katholikus Magyarország*[Ungaria catolică], vol .II, Budapesta, 1902, p. 937

404Karácsony János, *op.cit.*, p. 6

405 Biserica franciscanilor, Colecţia de fotografii a Muzeului Ţării Crişurilor

mari proporţii din Olosig[406]. Biserica avea 7 altare, construite în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, pe baza donaţiilor unor binefăcători ai ordinului.

Franciscanii au rămas aici până în 1788, când s-a pus în aplicare decretul iozefin de desfiinţare a ordinului franciscan din 27 noiembrie 1787. Plecarea franciscanilor a fost regretată de comunitatea credincioşilor din Olosig, care la 7 ianuarie 1788 au înaintat un memoriu episcopului Kalatay Francisc, cerându-i să împiedice aplicarea decretului[407].

În 1876, arhitectul orădean Knapp Francisc a construit un nou turn baroc. În 1903 biserica a fost demolată şi reconstruită în stil eclectic (fiind cunoscută sub denumirea de Biserica romano-catolică Olosig) de către Sztarill Francisc, după planurile arhitectului Rimanóczy Kálman. Atunci s-a reconstruit şi turnul actual, flancat de alte două turnuri mai mici[408]. Din vechea biserică a rămas doar cripta, ancadramentele baroce ale altarelor laterale, precum şi frumosul amvon, realizat în stilul barocului matur, de la mijlocul secolului al XVIII-lea, pe baza donaţiei nobilului Beóthy Mihály.

Fosta Biserică a paulinilor(1742-1772), azi Biserica romano-catolică premonstratensă "Maica Îndurerată"

În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea au fost ridicate fosta Biserică a paulinilor (1742-1772) şi Capela mizericordienilor (1754-1759), caracterizate prin mai multă originalitate din punct de vedere structural, al organizării spaţiale şi al soluţiilor de acoperire a edificiului. Dintre construcţiile ecleziastice din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, cea mai reprezentativă din punct de vedere artistic este fosta biserică a paulinilor, azi Biserica romano-catolică premonstratensă cu hramul "Maica Îndurerată". Cedată în 1802 Ordinului premonstratens, biserica s-a păstrat în forma originară până în zilele noastre (Str. Roman Ciorogariu, nr. 14).

Singurul ordin monastic medieval de origine maghiară, Ordinul paulin ("*Ordo Fratrum Sancti Pauli Primi Eremitae*") a fost fondat la mijlocul secolului al XIII-lea de canonicul Eusebiu din Esztergom; în 1308 a adoptat regula *Sfântului Augustin*. În *Şematismul Episcopiei romano-catolice de*

406 Data consacrării bisericii este confirmată şi de o inscripţie în latină aflată lângă altarul Sf. Iosif şi Francisc: "ANNO MDCCXLIX/ DIE XX APRIL SEU/ DOM. II POST PASCHA/ CONSECRATA EST ECCLEA/ HAEC IN VENERAT. S. SPIRITUS/ PER EX I. R. C. PAULUM FORGACH/ EP. VARAD. SUB GUARDIA/ NATU. P. ATHANASII/ HIHALMI/"

407 Posta Sándor, *op. cit.*, p. 445

408 Péter I. Zoltán, *Az olaszi plébaniatemplom [*Biserica parohială (romano-catolică, n.n.) din Olosig], în Bihari Napló, 1992, 9 II

Oradea din 1896 este menţionată existenţa unei mănăstiri cu hramul *Fecioarei Maria* ("B. Mariae V. de Kápolna"), aparţinând Ordinului paulin, dispusă la nord de oraş, în apropierea muntelui Bihari-hágó (?). Devastată, arsă şi refăcută de multe ori, a fost părăsită în 1566, în contextul confruntărilor religioase cu adepţii *Reformei* şi în cele din urmă s-a prăbuşit: "Septentrionem versus a civitate, in vicinitate montis Bihari-hágó vocati supra caput cuiusdam fontis salientis erat fundata- ab incerto benefactore, qui tamen inter Episcopos Varadienses est quaerendus. Multoties expoliata, combusta, semper restituta: at anno 1566 pulsis ex ea Religiosis, sola, derelicta, tantem collapsa est. Nunc obscura tantum existant vestigia"[409]. În *Şematismul Episcopiei romano-catolice* din anul 1824 se precizează că această mănăstire a fost fondată în anul 1294: "conventus Kápolnensis propre Varadinum fondatus A. 1294"[410].

Paulinii au revenit în Oradea în perioada posterioară înfrângerii revoltei antihabsburgice a lui Francisc Rakóczi al II-lea, în contextul favorabil al restauraţiei catolice. Unul dintre primii susţinători ai ordinului, episcopul romano-catolic Csáky Imre (1702-1732), le-a donat în 1730 două case, împreună cu terenurile aferente, pentru a-şi construi o nouă mănăstire şi biserică. Nu se ştie din ce motive, proiectul nu a fost dus la îndeplinire. Episcopul următor, Okolicsany Janos (1734-1736) le-a destinat un teren aflat în apropierea Bisericii "Sfânta Brigitta". Sesizând pericolul reprezentat de frecventele inundaţii ale Crişului, episcopul Csáky Miklós le-a cumpărat în 1740 un nou teren, alcătuit din opt parcele[411]. Prin actul de donaţie din 13 iulie 1740, acesta era conferit ordinului în vederea construirii unei biserici, mănăstiri şi şcoli ("...pro conventu ac Ecclesias, civisque erigendis")[412]. Pe acest loc a fost începută, din 1741-1742, construirea actualei biserici şi a mănăstirii.

Odată cu desfiinţarea ordinului paulin de către împăratul Iosif al II-lea, în 1786, s-a pierdut o parte din arhiva ordinului, lipsind informaţii concrete referitoare la etapele de construcţie ale acestui monument[413]. Papp Lajos, în ghidul monumentelor orădene, publicat în 1943, afirmă că biserica a fost construită între anii 1742-1772, în stilul barocului clasicizant, după planul

409 *Schematismus Historicus Venerabilis Cleri Diocesis Magno-Varadinensis Latinorum pro Anno 1896*, Ediţia a II-a, Episcopia romano-catolică de Oradea, Varadinum Script, Oradea, 2010, p. 210
410 *Schematismus Venerabilis Cleri Diocesis Magno-Varadinensis L. Ritus Pro Anno 1824, Magno-Varadini*, Typis Ioannis Tichy, p. 145
411 *Biró József, op. cit., p. 17-24; Alexandru Avram, Doina Lăutărescu, Monumente de arhitectură în stil baroc din Oradea, în Buletinul Monumentelor Istorice, An XLII, nr. 2, 1973, p. 66; Szépkuthy Tamás, A premontreiek, korábban a pálosok temploma, în vol. Boldog Várad (coord. Balint I.), Budapesta, 1992, p. 573; Péter I. Zoltán, Nagyvárad római katolikus templomai [Bisericile romano-catolice din Oradea]*, Editura Literatus, 1992, p. 66-72
412 Biró József, *op. cit*, p.122
413 Apud Al. Avram, D. Lăutărescu, *loc.cit.*

călugărului paulin Végi Maté[414], având 20,23 m lungime şi 10,80 m lăţime.

Se ştie că în 1748 episcopul Forgács a donat 100 de florini pentru susţinerea lucrărilor de construcţie. În 1757, acelaşi episcop a dăruit bisericii orga situată deasupra intrării. Având în vedere faptul că în 1766 Biserica "Sfânta Brigitta", unde au fost stabiliţi iniţial paulinii, apare sub denumirea de "Capella Slavonica", se poate deduce că la acea dată paulinii se mutaseră de acolo în mănăstirea, care fusese între timp finalizată pentru folosul lor. Biserica a fost sfinţită în 1772, fiind închinată celor "Şapte Suferinţe ale Mariei".

Iniţierea lucrărilor de construcţie s-a datorat episcopului Csáky Miklós. Încă din 1740, înainte de a începe construirea bisericii, acesta l-a chemat la Oradea pe părintele paulin Vépi Máthé pentru a realiza proiectul noii catedrale. Deşi acesta nu a fost finalizat, se poate presupune că arhitectul, el însuşi călugăr paulin, ar fi adus un proiect şi pentru viitoarea biserică a paulinilor. În acest sens, este relevant faptul că episcopul invocă participarea lui Vépi Mathé la construirea Bisericii pauline din Šaštin, monument edificat între anii 1734-1762 (pe locul unei biserici anterioare), după Gáras Klara[415]. Numele său figurează în 1738 în anuarul ordinului. În acest an e menţionat celebrând liturghia "R. P. Matthaeus Vépy, Ablegatus Romanus". Departe de a fi un simplu meşter, călugărul Vépi Máthé era un om cult, familiarizat cu arta italiană. Pregătirea sa superioară e dovedită de faptul că în 1738 preda filozofie şi logică la Láad, în 1741 era canonic al mănăstirii Nostra, iar în 1745 doctor în teologie. În 1746 figura ca profesor de teologie al Universităţii din Trnavia[416].

În *Acta Paulinorum* (E. 153), fasc. 415, citate de Serfözö Szabolcs, *A sasvári pálos templom és a kegyszobor kultusza a XVIII században*, 2007 există informaţii în anul 1747 despre formaţia şi întreaga activitate artistică a lui Vépi Máthé (1710-1747), membru al ordimului paulin (1728), cu studii de filosofie, teologie (Colegiul iezuit din Roma), dar şi "studii private" (la Roma) de arhitectură, geometrie, desen arhitectural. Reiese că el a proiectat Biserica paulină din Šaštin, Biserica paulină din Oradea şi Biserica paulină din Pecs[417].

Din punct de vedere tipologic, monumentul orădean se încadrează în formula consacrată a bisericii prevăzute cu două turnuri în faţadă, variantă ce a cunoscut o largă difuziune în spaţiul Imperiului Habsburgic. Faţada principală, cu o organizare tipică barocului tardiv clasicizant, are un accent monumental, datorat coloanelor angajate, precum şi celor două turnuri cu baza pătrată.

414 *Papp Lajos, Nagyvárad. Városismertetes, 1943, p.70*

415 Garas Klára, *Magyarországi festészet a XVIII században*, Budapesta, 1955, p. 37

416 *Ibidem*, p. 19

417Apud Serfözö Szabolcs, *A sasvári pálos templom és a kegyszobor kultusza a XVIII században* [*Biserica paulină din* Šaštin *şi cultul statuii de pelerinaj în secolul al XVIII-lea*], Teză de doctorat, 2007

Faţada are o împărţire clară, simetrică, în trei axe orizontale şi trei registre verticale[418] (Fig. nr. 25). Ca la toate monumentele baroce, este accentuată plastic partea centrală a faţadei. Singurul portal, rectangular, situat în axul central, este încadrat de un fronton triunghiular despicat, care face loc unei urne, fiind susţinut de trei console baroce târzii. Deasupra frontonului figurează o fereastră barocă în formă de clopot, care întrerupe parţial continuitatea antablamentului. În schimb, nivelul parterului este ritmat prin câte două ferestre ovale.

Partea centrală a faţadei este marcată prin coloane toscane angajate, situate pe baze înalte, care susţin antablamentul şi se continuă la nivelul etajului, fără a avea vreun rol structiv. Registrul turnurilor este ritmat vertical, la nivelul faţadei principale, prin pilaştri, care încep la registrul parterului, se continuă la etaj şi la ultimul registru. La primele două niveluri, pilaştrii sunt prevăzuţi cu capiteluri dorice, iar la ultimul nivel, sunt mai înguşti, fiind înzestraţi cu capiteluri ionice. Deasupra lor, o cornişă multiplu profilată se arcuieşte expresiv în corespondenţa unor cercuri goale, ce corespund motivului ceasului. La etaj, faţada e prevăzută cu trei ferestre simplu profilate, cea din mijloc fiind cea mai lată, încoronată de un fronton arcuit, susţinut de console baroce târzii. La stânga şi la dreapta sa, se află ferestre mai înguste şi mai lungi, încoronate de frontoane triunghiulare sobre. La registrul turnurilor, parterul este străpuns de câte două ferestre elipsoidale, care luminează scările ce duc spre turnuri. Cele superioare întrerup continuitatea antablamentului. La ultimul nivel, turnurile sunt prevăzute, pe toate cele patru feţe, cu ferestre mari, semicirculare, înzestrate cu sprâncene de cornişă în segment de arc, cu bolţarul median marcat şi mai înalt.

În locul acoperişurilor, tipic baroce, în formă de bulb, s-a recurs la acoperişuri scunde, prevăzute cu cruce, care se integrează în caracterul ponderat, clasicizant al monumentului. În axul median, corespunzător portalului, se află un fronton triunghiular clasicizant. El încoronează faţada şi susţine cea de-a treia cruce. În articularea faţadei predomină echilibrul, ponderaţia procedeelor decorative, în acord cu sobrietatea barocului târziu. Spre deosebire de formele dinamice şi exuberante ale barocului italian, faţada
are o notă clasicizantă accentuată, rezultată din predominanţa liniilor drepte, folosirea coloanelor şi a pilaştrilor în stil doric, recursul la frontoane triunghiulare, echilibrul dintre orizontale şi verticale.

Din punct de vedere planimetric, biserica este prevăzută cu nartex, din care se intră într-o navă unică, cu dezvoltare longitudinală amplă, prevăzută cu cor şi absidă semicirculară mică. În interior, pereţii sunt ritmaţi de jur împrejur

418Papp Lajos, *op. cit.*, p. 73; Alexandru Avram, Ioan Godea, *Monumente istorice din Ţara Crişurilor*, Editura Meridiane, 1975, p. 34

prin pilaştri cu capiteluri corintice, care susţin un antablament puternic profilat. De la intrare spre altar se poate remarca o îngustare progresivă a spaţiului în dreptul corului, situat cu o treaptă mai sus.

Absida altarului, mai joasă în raport cu nava, este înzestrată cu o boltă boemă scundă, fiind flancată de câte două coloane angajate cu capiteluri corintice al căror antablament face legătura dintre navă şi boltă (Fig. nr. 26). Structura expresivă a antablamentului, în retrageri treptate, efectul de înaintare şi retragere inclus în bolta sanctuarului, creează un efect dinamic, tipic baroc, reliefând scenografic altarul principal al bisericii. La scenografia barocă a iluminării altarului principal contribuie o mică fereastră ovală. Situată deasupra altarului, ea este sursa misterioaselor reflexe de lumină din diferite momente ale zilei.

O boltă cu profil rectangular, sprijinită pe arcade şi pandantivi, încoronează sanctuarul, constituind centrul de interes decorativ al sistemului de boltire (Fig. nr. 27). Ea se sprijină pe antablamentul puternic profilat, cu joc de înaintări şi retrageri, situat deasupra coloanelor şi pilaştrilor cu capiteluri corintice.

Detaliile planimetrice sunt sugerate în schiţa de plan realizată de Biró József[419]. În epoca barocă, decoraţiile stucate din interiorul bisericii erau complet albe. La începutul secolului al XX-lea a fost aplicată pe bolta sanctuarului o nuanţă pală de albastru deschis. Se remarcă, prin eleganţă şi rafinament, decoraţiile realizate în stuc pe bolta sanctuarului. În cele patru colţuri ale acesteia, corespunzătoare pandantivilor, patru personaje ţin pe cap coşuri din care se desprind delicate frunze de acant. Acestea încadrează, pe laturile compoziţiei, medalioane elipsoidale, alternând cu motive decorative în formă de plasă. Pe câmpul central, pictat în albastru deschis, este redat în stuc alb, *Ochiul divin*, încadrat de triunghiul *Treimii* şi înconjurat de raze. Alte motive decorative în stuc ritmează arcadele pe care se sprijină bolta sanctuarului. Balconaşe expresive, susţinute pe console, ritmează flancurile altarului principal, introducând un element dinamic.

Aşa cum afirmă Biró József, Biserica paulinilor din Oradea are cele mai apropiate analogii cu biserica construită de acelaşi ordin monastic în localitatea Šaštin (Slovacia), Fig. nr. 28, monument a cărui influenţă planimetrică este vizibilă şi în cazul Bisericii Universităţii din Pesta[420]. Istoricul de artă Alexandru Avram consideră de asemenea, că această biserică este asemănătoare cu cea din Oradea, "atât prin compunerea volumelor, cât şi prin detalii decorative"[421].

419Biró József , *op.cit.*, Anexa nr. 5
420*Ibidem*, p. 22
421Alexandru Avram, Ioan Godea, *op.cit.*, p. 34

Construirea în aceeaşi perioadă cu monumentul orădean a celebrei biserici de pelerinaj din Slovacia explică faptul că ea a fost luată în considerare, în mod firesc, ca model de paulinii din Oradea, în elaborarea planului pentru propriul complex monastic. Şi în *Şematismul Episcopiei romano-catolice de Oradea* din anul 1830 se menţionează că presupusul arhitect "Mattheus Véppi", membru al ordinului paulin, ar fi utilizat ca model Bazilica din Šaštin, el fiind chemat la Oradea de episcopul Csáky Miklós pentru realizarea planului şi a construcţiei noii catedrale (fosta catedrală cu hramul "Sfântul. Ladislau")[422].

Biserica paulină din Šaštin (c.1733-1776), ridicată în 1964 la rangul de *Basilica minor* (la celebrarea a 400 de ani de existenţă a statuii de pelerinaj) şi fosta Biserică a paulinilor din Oradea (1742-1772) au în comun o serie de elemente formale, care vizează concepţia de ansamblu, fapt explicabil prin proiectarea lor aproximativ în aceeaşi perioadă şi de către acelaşi arhitect. Acesta a elaborat planurile bisericilor, adaptându-şi viziunea constructivă la opţiunile estetice, condiţiile spaţiale locale şi posibilităţile financiare ale comanditarilor.

Partea centrală a faţadei este delimitată în ambele cazuri de coloane angajate, fiind surmontată de un fronton triunghiular. Sunt similare deopotrivă, concepţia ferestrelor de la ultimul nivel al turnurilor, alcătuirea sanctuarului, cu intrarea marcată prin coloane, morfologia antablamentului care îmbracă interiorul bisericii, tribuna orgii. Înrudirea celor două biserici, explicabilă prin apartenenţa la acelaşi ordin monastic al paulinilor, este evidentă şi prin faptul că monumentul din Oradea poate fi considerat o variantă mult mai simplificată, mai sobră şi clasicizantă a Bisericii de pelerinaj din Šaštin[423]. După Garas Klára, "întregul program iconografic de pe bolta Bisericii din Šaštin are legătură cu statuia de cult făcătoare de minuni din această biserică"[424].

De altfel, legăturile dintre Oradea şi Šaštin sunt confirmate de o pictură, datată în 1737 (pe baza inscripţiei în cronostih), găsită în biserica orădeană, după ce aceasta fusese cedată Ordinului premonstratens (păstrată ulterior în sacristia bisericii). Lucrarea reprezintă o *Pieta,* care din punct de vedere al trăsăturilor formale este o copie după renumita statuie făcătoare de minuni de la Šaštin, datată în anul 1564[425]. Destinată probabil altarului principal (n.n.,

422*Schematismus Venerabilis Cleri Diocesis Magno- Varadinensis L. Ritus Pro Anno 1830*, Magno-Varadini: ...Architector erat verosimiliter ille Matheus Veppy, Religiosus Ordinis S. Pauli, qui Basilicam Sasváriensem (Comitatus Nyitra) condidit et qui a memorato Nicolao C. Csáky pro delineanda ac erigenda nova Cathedrali Varadinum accersitus est... p. 214

423*Ibidem*

424Garas Klára, *op.cit*., p. 38

425Apud Biró József, *op. cit*, 22: *Pieta*, ulei/pânză, 1,33x94 cm, Inscripţie în cronostih, la baza lucrării: "ThaVMaIVrga / SassInIensIs In HVngarIa ProdIgIIs ContInVIs / ILLVstrIs / sub cura

A.C.) pictura provenită de la paulinii din Oradea a fost realizată la doar 5 ani după anul sanctificării altarului din Šaštin, fapt îndeplinit la 10 noiembrie 1732 de către arhiepiscopul de Esztergom Esterházi Imre[426].

O variantă asemănătoare a acestei picturi, de dimensiuni mai mici, copie databilă tot în secolul al XVIII-lea, după aceeaşi statuie de pelerinaj, se găseşte şi în Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor Oradea, confirmând popularitatea în epoca barocă a cultului *Fecioarei Îndurerate* din Šaštin (Fig. nr. 29)[427]. Popularitatea Bazilicii şi a statuii de pelerinaj din Šaštin s-a menţinut până în zilele noastre, sărbătoarea *Maicii Îndurerate* (patroana Slovaciei), fiind celebrată la data de 15 septembrie.

În Biserica premonstratensă din Oradea se află deopotrivă, o copie a picturii mariale de cult din Biserica paulină de la Czenstochowa (Polonia) cu inscripţia: "Miraculosa Imago B.V. Censtochoviensis", precum şi un mic altar, care a fost găsit de premonstratenşi în momentul preluării bisericii[428].

La fel ca şi arhitectura, mobilierul bisericii (stranele decorate cu reliefuri artistice inspirate din viaţa *Sfântului Paul Eremitul*) a fost realizat de membri ai ordinului, care au excelat în sfera decoraţiei sculpturale în lemn, abordând cu aceeaşi înzestrare, atât motive fitomorfe, cât şi teme antropomorfe, de o mare complexitate[429]. Latura de vest a bisericii este lipită de clădirea mănăstirii, realizată iniţial cu un singur etaj prin anii 1760 şi supraetajată în secolul al XIX-lea. Parterul edificiului este prevăzut cu bolţile originale ale epocii baroce.

La începutul secolului al XIX-lea, în 1808, biserica a fost trecută în administraţia Ordinului premonstratens. Înfiinţat în 1120 de *Sfântul Norbert* (c. 1080-1134), Ordinul premonstratens s-a răspândit rapid în spaţiul Europei Centrale (Ungaria, Transilvania, Cehia, Polonia). Ordinul a funcţionat şi la Oradea, cunoscând o perioadă de strălucire de la începutul secolului al XIII-lea până în 1566, când, în contextul *Reformei*, mănăstirea şi biserica au fost complet

---

RR. PP. Ordinis S. Pauli Primi Eremitae", o transpunere picturală a celebrei statui de pelerinaj de la Sastin. Inscripţia în cronostih indică prin majuscule latine anul 1737, ca an al realizării picturii; Szépkuthy, Tamás, *A premontreiek, korábban a pálosok temploma*, în vol. *Boldog Várad* (coord. Balint I.), Budapesta, 1992, p. 574

426Sfinţenia statuii a fost proclamată de arhiepiscop în prezenţa a 20.000 de pelerini, în urma examinării a 726 de miracole

427 O copie similară, de factură modestă şi dimensiuni mai mici (860x595mm), în ulei pe pânză, se află în Colecţia de pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor Oradea, cu aceeaşi inscripţie, ce confirmă amploarea devoţiunii şi credinţa în virtuţile taumaturgice atribuite în mentalul popular acestei statui de pelerinaj. La baza lucrării e redată cu litere roşii inscripţia: ThaVMaIVrga / SassInIensIs In HVngarIa ProdIgIIs ContInVIs / ILLVstrIs (Vindecătoarea din Sastin, renumită în Ungaria prin miracole neîncetate)

428 Papp Lajos, *op.cit*, p. 73

429 A se vedea la capitolul consacrat Sculpturii baroce din Oradea

ruinate.

Mănăstirea avea hramul *Sfântului arhidiacon Ştefan*, primul martir creştin şi era filie a mănăstirii Prémontré din Franţa. Prima atestare sigură a mănăstirii este din 1216; se cunosc sigiliile din 1283 şi 1335, cu inscriţia"+S CO[N]VENTUS S[AN]CTI STEPHANI P[RO]TH[O MARTIRO]+" Încetarea oricărei activităţi monastice are loc în 1566 (în contextul *Reformei*, n. n. A. C.) [430].

În *Şematismele Episcopiei romano-catolice* de Oradea se spune că Biserica cu hramul "S. Stephani Proto- Martyris de Promontorio M. Varadinensis" de pe dealul Oradiei a funcţionat ca primă prepozitură a Ordinului premonstratens din fostul Regat maghiar medieval, fiind construită în 1130 de regele maghiar Ştefan al II-lea (1116-1131)[431]. În *Şematismul Episcopiei romano-catolice de Oradea* din anul 1896 se menţionează că de la numele acestui prim martir creştin derivă denumirea de *Dealul Sfântul Ştefan* ("Szent István hegye") conferită atunci Dealului de deasupra oraşului: <<"Pro S. Cand. Ordine Praemonstratensium per Stephanum II Regem Hung. in honorem S. Stephani Protomartyris fuit fondata supra Varadinum in promontorio ameno, quod etiam hodiedum "Szent Istvan hegye" (Mons S. Stephani)appellatur>>[432].

Îmbinând viaţa activă cu cea contemplativă, premonstratenşii şi-au propus o viaţă comunitară, trăită după principiile toleranţei, sărăciei şi apostolatului printre oamenii simpli, inspirată de canoanele călugărilor augustinieni[433]. Ordinul a fost reînfiinţat de împăratul Leopold I prin diploma din 19 iunie 1697. În 1710 împăratul Iosif I a conferit prepozitura de Oradea lui
Kratochwill Karol, abate de Luka. Din această perioadă, abatele de Luka răspundea de numirea unui canonic premonstratens pentru administrarea prepoziturii de Oradea. Aceasta din urmă a fost desfiinţată în 1787, odată cu abolirea ordinului de către Iosif al II-lea. În Oradea premonstratenşii au revenit în 1802, când li s-au restabilit drepturile prin Diploma *Restitutio* din 12 martie. Prin aceasta, ordinului i se conferea fosta Biserică şi mănăstire a paulinilor şi i se încredinţa conducerea gimnaziului romano-catolic[434]. Ordinului premonstratens i se datorează construirea unei reşedinţe baroce, de mici dimensiuni la Sânmartin, datată la sfârşitul secolului

---

430 Apud Adrian Andrei Rusu (coord.), Nicolae Sabău, Ileana Burnichioiu, Ioan Vasile Leb, Maria Makkó Lupescu, *Dicţionarul mănăstirilor din Transilvania, Banat, Crişana şi Maramureş*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, Presa Universitară, 2000, p. 188-189

431 *Schematismus Venerabilis Cleri Diocesis Magno-Varadinensis L. Ritus Pro Anno 1824*, Magno-Varadini, Typis Ioannis Tichy, p. 46

432 *Schematismus Historicus Venerabilis Cleri Diocesis Magno-Varadiensis Latinorum, Episcopia romano-catolică de Oradea*, Varadinum Script, Oradea, Ediţia a II-a, 2010, p. 195

433 *A jászóvári premontrei kanonkrend jubileumi névtara, 1802-1902, Budapesta, 1902, p. 11*

434 *A Nagyváradi premontrei öregdiákok emlékkönvyve* [Cartea memorială a absolvenţilor în vârstă ai Ordinului premonstratens din Oradea], Oradea, 1996

al XVIII-lea[435].

Pe parcursul secolului al XIX-lea a fost realizată reamenajarea interioară a bisericii sub coordonarea Ordinului premonstratens. Din această perioadă datează ancadramentele altarelor laterale ale bisericii[436]. Premonstratenşii au ales sfinţii bisericii pe care au preluat-o de la paulini, luând ca model, de această dată, Biserica premonstratensă din Iasov, "biserica- mamă" a ordinului premonstratens[437]. Pictura altarului principal, reprezentând-o pe *Maria Îndurerată*[438], a fost realizată în 1841 de pictorul Mezey Lajos, fiind restaurată de pictorul Mikes Odön în 1935. Tot, în această perioadă, afirmă Papp Lajos, altarul principal a fost înzestrat cu un ancadrament nou.

În biserică se află patru altare laterale, toate semnate şi datate de pictorul maghiar "Révész 1874". De la intrare spre stânga se află altarul consacrat *Sfântului Norbert*, fondatorul ordinului premonstatens, respectiv *Sfântului Iacob de Compostela*, iar la dreapta intrării, altarele consacrate *Sfântului Augustin* şi *Sfintei Ana*.

Biserica a fost restaurată între anii 1969-1971. În prezent, clădirea mănăstirii adăposteşte Colegiul Naţional "Mihai Eminescu".

Din clădirea actualului liceu, doar parterul şi etajul I provin de la fosta mănăstire a paulinilor, restul clădirii, destinate fostei Academii de Drept din Oradea, fiind construit în anul 1874.

Complexul mizericordienilor

a.Capela mizericordienilor (1754-1759), sfinţită în 1765

Fondat la Granada în 1537 de *Sfântul Ioan al lui Dumnezeu* (1495-1550) cu scopul vindecării bolnavilor săraci, Ordinul mizericordian a fost unul dintre cele mai importante ordine cu atribuţii caritabile, cunoscând o largă difuziune nu numai în Europa, ci şi în America. Scopul prioritar al ordinului, alcătuit mai ales din laici, l-a constituit îngrijirea sufletească şi trupească a bolnavilor, acordându-se o atenţie specială săracilor[439]. În 1572 Papa Pius al V-lea a transformat confreriile laice într-un ordin religios, căruia i-a conferit statutele călugărilor augustinieni, cu

435 *A jászóvári premontrei kanonkrend jubileumi névtara, 1802-1902,* Budapesta, 1902, p. 14
436 *Papp Lajos, op.cit.*
437 *Ibidem*
438 Agata Chifor, *Imaginarul sacru la Oradea între tradiţie bizantină şi baroc,* Editura Arca, Oradea, 2008, p. 47
439 *Magyar Katolikus Lexikon* [Lexicon catolic maghiar], vol. V, Budapesta, 2002

obligaţia specială de a se ocupa de îngrijirea bolnavilor[440]. Ordinul a fost consacrat definitiv în 1586 de Papa Sixtus al V-lea. La moartea lui *Ioan al lui Dumnezeu*, prin 1550 existau spitalele la Granada, Madrid, în oraşele din Andaluzia, mai târziu au apărut la Roma şi Neapole (1584). În timpul domniei împăratului Rudolf al II-lea, ordinul s-a răspândit şi în spaţiul austriac. În 1605 s-a deschis primul spital din Austria, la Felsberg. După modelul acestuia au fost înfiinţate alte 29 de spitale, puse sub administrarea unui prior general. Ordinul avea filiale la Szepesvár, Bratislava (1669), Zagreb (1804), Eger (1726), Vác (1778), Pécs (1796), Buda (1806), Kismárton (1760), Timişoara (1737), Satu Mare şi Oradea (1760)[441]. La Oradea, Ordinul mizericordian a fost consacrat la 7 iulie 1761, prin Diploma acordată de împărăteasa Maria Tereza[442]. Din cauza caracterului caritabil al activităţii, Ordinul mizericordian a supravieţuit decretelor iozefine de desfiinţare a ordinelor călugăreşti.

Iniţiativa construirii primului spital care să deservească oraşul s-a datorat lui Gyöngyösy György[443], canonic la Oradea între anii 1735-1760. Bolnav încă din 1750, canonicul a dorit să construiască iniţial un aşezământ cu rol de refugiu pentru femeile sărace, dar episcopul romano-catolic Forgács Pál l-a convins că este mai util să contribuie la finanţarea construirii unui spital, pe care să-l dea în administrare călugărilor mizericordieni. Misiunea caritabilă a Ordinului Mizericordian, atenţia acordată de acesta bolnavilor săraci, era în concordanţă cu dorinţa canonicului Gyöngyösi de a realiza la Oradea un spital pentru bolnavii săraci[444]. La acea vreme, în oraşul Oradea nu exista nici un spital, iar episcopul Forgács i-a donat în acest scop, la 8 ianuarie 1753, un teren în Olosig.

Într-o variantă a testamentului său din 1 septembrie 1753, canonicul Gyöngyösi se referă şi la edificarea din donaţia sa a unei Capele cu hramul *Sfinţilor Îngeri Păzitori*: “specialis autem cura habetur *Capellae honori Sanctorum Angelorum Custodum ibidem erigendae*”. Într-o scrisoare din 10 octombrie 1754, episcopul Forgach Pál vorbeşte despre Capela aflată în construcţie: “ad structuram erigendae Capellae”. În această perioadă, consideră Biró József, ar fi începuconstruirea Capelei mizericordienilor[445]. Probabil, lucrările au avansat rapid, din moment ce, într-o scrisoare adresată episcopului Forgach Pál, în data de 18 mai 1755, canonicul Gyöngyösi se preocupa deja de înzestrarea altarului principal al Capelei cu o pictură, reprezentându-i pe *Sfinţii Îngeri păzitori*, hramul

---

440 *Révai Nagy Lexikona, vol. X*, Budapesta, 1914, p. 634
441 *Kiss János, Sziklay János, op. cit., p. 1098*
442 Liviu Borcea, Memoria caselor, Oradea, 2003, p. 162
443 *Schematismus Historicus Venerabilis Cleri Diocesis Magno-Varadiensis Latinorum, Episcopia romano-catolică de Oradea*,Varadinum Script, Oradea, Ediţia a II-a, 2010, p. 402
444 *Bunyitay Vincze, Malnasi Ődon, op. cit., p. 360*
445 Biró József, op.cit, p. 72

bisericii[446], un tablou de mici dimensiuni care a fost transferat ulterior în actuala Biserică romano-catolică Olosig. Canonicul afirma în scrisoarea sa că a pregătit 25 de florini pentru achitarea picturii altarului şi îşi exprima dorinţa ca altarul Capelei să semene cu cel din "Ecclesia nostra" (pe atunci Biserica romano-catolică "Sfântul Ladislau")[447].

Biró József consideră că biserica a fost terminată la sfârşitul anilor '50, încă în timpul vieţii canonicului. Această realitate este confirmată de două inscripţii în cronostih, care se aflau iniţial pe faţada bisericii, redând anii 1758-1759, fără îndoială anii de finalizare al Capelei. Aceste inscripţii cu caracter cronografic, la modă în epocă, încadrau blazonul fondatorului[448], eternizând contribuţia canonicului orădean la construirea Capelei mizericordienilor: "AeVIterno et InsIgnI tVteLarIVM IvgI atque sInCere deVotIonI popULI XtIanI" (anul 1758-inscripţia de pe faţada bisericii aflată deasupra stemei fondatorului) şi "SVMtIbVs sVIs Vere pIIs ereXIt GeorgIVs GVongVosI CanonICVs VaraDIensIs"(anul 1759-inscripţia de pe faţada bisericii aflată sub stema fondatorului).

La 211 iulie 1760, cu puţin timp înainte de a muri, Gyöngyösi a definitivat donaţia sa, în valoare de 25.000 de florini, conferită Ordinului mizericordian. Ea a fost lăsată de canonic şi familia sa, în vederea construirii unei biserici şi a unui spital puse sub patronajul acestui ordin caritabil: "Georgius Gyöngyosi de Poroszló, cantor et canonicus Varadiensis 25 millia florinorum una cum domo et Ecclesia, ad xenodochium sub aura Ordinis Patrum Hospitalites fundatum reliquit".[449]Conform aceleiaşi surse documentare, drepturile conferite ordinului au fost confirmate la 6 septembrie 1760 de către episcopul romano-catolic Patachich Adám (1759-1776).

La 26 iulie 1760 canonicul a murit, fiind înmormântat în cripta Capelei[450], care exista la acea dată. Tot atunci a fost instalat călugărul şi medicul Francisc Balthasar ca prim-preot al lăcaşului, numit de episcopul Adám Patachich[451]. Capela

---

446 *Ibidem*, a se vedea Documentul de la nr. LXIX, p. 148, cu trimitere la Arh. Statului Oradea, Acte Publico-Ecleziastice, 244 (1755)

447 Există analogii ale tabernacolului şi mensei altarelor din cele două biserici, Apud Biró J., *op.cit.*, nota 449, p. 108

448 Arhivele Statului Oradea, Fond Spitalul mizericordian, Ds.2, fila1

449 *Schematismus Historicus Venerabilis Cleri Diocesis Magno-Varadinensis pro Anno 1896, Episcopia romano-catolică de Oradea*, Varadinum Script, Oradea, Ediţia a II-a, 2010, p. 149: Georgius Adalbertus Gyöngyösi de Poroszlo, canonic de Oradea între 1735-1760, absolvent al Facultăţii de filosofie, respectiv Teologie din Târnavia, preot misionar în diferite parohii, instalat canonic la Oradea la 1 iulie 1735, numit abate la mănăstirea S. Jacobi de Silisio şi cantor la Oradea (1738), fondator al spitalului pus sub îngrijirea Fraţilor mizericordieni ("xenodochii Varadiensis sub cura F.F. Misericordiae constituti fundator erat")

450 *Ibidem, p. 150*

451 Arhivele Statului Oradea, *Fond Spitalul mizericordian*, Dos. 1, fila nr.1

a fost sfinţită în 1765[452], iar la 7 aprilie 1767 au fost montate clopotele în turnurile bisericii[453].

De dimensiuni modeste (21,80 m lungime; 14,30 m lăţime), Capela mizericordienilor[454] are latura apuseană alipită de aripa scurtă a fostei mănăstiri. Faţada principală a bisericii, orientată spre nord, se individualizează prin sublinierea axului central, corespunzător portalului (Fig. nr.30). Marcat printr-un ancadrament simplu din piatră profilată, încheiat într-un arc în formă de mâner de coş, acesta este surmontat de o fereastră amplă, în segment de arc, cu ancadrament "cu urechi", din piatră profilată şi cu bolţarul median marcat. Fereastra este încoronată cu o sprânceană de cornişă semicirculară, cu marginile drepte. Extremităţile faţadei, în registrul corespunzător turnurilor, sunt marcate de câte o platbandă largă. În colţurile rotunjite ale faţadei principale se deschid câte două ferestre înguste suprapuse, cu traseul în segment de arc care luminează scara în spirală, ce duce spre camera clopotelor din cele două turnuri. Deasupra cornişei multiplu profilate, în axul corespunzător portalului, se află un fronton tipic baroc, alcătuit din curbe şi contracurbe, cu marginile arcuite sub formă de volute. În câmpul frontonului se află o fereastră trapezoidală, tipic barocă, încoronată, la fel ca şi frontonul de o bandă practicată în cărămidă. Frontonul este încadrat lateral de două turnuleţe înguste, de plan pătrat, cu colţurile articulate cu platbande şi cele patru feţe străpunse de ferestre în arc semicircular, prevăzute cu sprâncene de cornişă. Panourile rectangulare de sub pervazurile ferestrelor ilustrează morfologia barocului târziu. Turnurile sunt prevăzute cu fleşe hexagonale, care pornesc de la o bază piramidală[455]. Modalitatea de racordare a cupolei eliptice (o soluţie inedită la nivelul barocului transilvănean) cu corpul navei este vizibilă la nivelul faţadei laterale estice (Fig. nr. 31).

Interiorul Capelei este dominat de cupola eliptică, ce încoronează spaţiul central[456]. Specifică barocului tardiv, cupola eliptică reprezintă un unicat din punctul de vedere al soluţiilor de acoperire experimentate în spaţiul transilvănean în epoca barocului. Din cauza dificultăţilor constructive, soluţia nu a mai fost

---

452 *Schematismus Historicus Venerabilis Cleri Diocesis Magno-Varadinensis pro Anno 1896, Episcopia romano-catolică de Oradea,* Varadinum Script, Oradea, Ediţia a II-a, 2010, p. 401; Biró J., cu trimitere la Kereszturi, nota 439, p. 107

453 Arhivele Statului Oradea, *Fond Spitalul mizericordian, Dos. 1, fila 25: "est majori campanae Turris per Ephipiarum applicatum". Despre clopote se menţionează în acelaşi an că aveau o greutate de 175 de libre, cel mare şi 108 libre, cel mic* (fila30)

454 Biró József, *op.cit.*, p. 72-75; Péter I. Zoltán, *Nagyvárad római katolikus templomai*, p. 59-64; Nicolae Sabău, Contribuţii la cunoaşterea arhitecturii baroce din Oradea, în Crisia, XIV, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 1984, p. 467-487

455 Cf. Nicolae Sabău, *Contribuţii la cunoaşterea arhitecturii baroce din Oradea, în Crisia*, XIV, 1984, p. 467-487

456Planul Capelei la Biró, J., op. cit., anexa 22

adoptată la nici un monument din acest spaţiu. Capela din Oradea este unul din rarele exemple de cupolă eliptică din Europa Centrală. Biró József consideră că cea mai apropiată analogie a Capelei orădene este Biserica Kajetán din Salzburg, proiectată de Gasparo Zucalli şi construită între 1635-1697. Alte analogii menţionate de Biró József sunt Biserica "Sfântul Nepomuc" din Viena (1737), Biserica trinitarienilor "Sfânta Treime" din Bratislava, Biserica carmeliţilor din Gyór, Biserica "Sfânta Ana" din Buda[457]. Nicolae Sabău, menţionează, alături de acestea, Biserica de pelerinaj din Weizberg şi Capela castelului Troje din Valeč[458].

Conferind monumentului un caracter central, cupola susţine cea de-a treia cruce a bisericii şi întrerupe monotonia acoperişului în două ape din dreptul sanctuarului şi al corului. Având diametrul de 11,4 m, ea este pictată cu o frescă iluzionistă barocă, reprezentând nervuri şi casetoane. Lumina pătrunde în interior prin ferestrele faţadelor şi un *oculus*, aflat la nivelul sanctuarului (ca şi în cazul fostei Biserici a paulinilor din Oradea), lăsând Capela într-o semiobscuritate, care creează o atmosferă de mister, tipică bisericilor baroce. Unităţile de boltă ale sanctuarului şi ale corului, decorate cu motive geometrice în stucatură, sunt delimitate prin arce dublouri. Acestea din urmă se sprijină pe un antablament multiplu profilat, care îmbracă unitar pereţii capelei, fiind susţinut de pilaştri simpli de tip toscan cu abaca transformată într-un segment proeminent de cornişă. În peretele apusean al corului a fost amenajată o uşă, prevăzută cu ancadrament din piatră profilată, care asigură comunicarea cu coridorul spitalului. În partea superioară, pereţii corului sunt străpunşi de două ferestre mari semicirculare, plasate în cadrul unor nişe. Monotonia peretelui sanctuarului este întreruptă de o mică fereastră elipsoidală, situată deasupra altarului principal.

Tribuna orgii, situată în extremitatea nordică a capelei, este acoperită cu o boltă în leagăn, scurtă, prevăzută cu stucaturi, reprezentând trasee geometrice şi o elipsă. Amplul arc dublou de la tribuna orgii se sprijină pe acelaşi antablament masiv, ieşit în consolă pentru a prelua împingerile bolţii. Balustrada tribunei este decorată cu panouri rectangulare, prevăzute cu chenare albastre, având în centru frunze de acant cărnoase, realizate din stuc. În partea centrală a balustradei se află o mică liră, pictată în alb şi albastru. Din navă se coboară la subsol în cripta bisericii, în care se află mormântul canonicului Gyöngyösy György, al cărui trup a fost aşezat aici la 28 iulie 1760[459]. Pictura originară a altarului principal, consacrat

457Biró József, *op.cit.*, p. 73

458Nicolae Sabău, *Maeştri italieni în arhitectura religioasă barocă din Transilvania*, Bucureşti, Editura Ararat, 2001, p.112

459 Arhivele Statului Oradea, *Fond Spitalul misericordian*, Dos. 1, fila nr. 2: "Die 28 Iulii defunctum dominum Fundatorum post horam nonam matutinam. sub Illustrissimus Praepositus Major Matthias Szalbek sepelivit deportando ad cathedralem ubi ante fores eundem subsacra penuiserant, ab ingentem (...?) quo finito ad sacellum nostrum est deportatus et sepultus".

Îngerilor păzitori, hramul bisericii, precum şi stranele sculptate cu elemente vegetale rococo, în relief, au fost transferate în Biserica parohială Olosig.

O menţiune din Arhiva Spitalului mizericordian indică începerea în 1767 a demersurilor în vederea pictării Capelei. Se precizează că, în aceiaşi lună, la 23 aprilie 1767 a fost prezentat Episcopului romano-catolic, "modelul picturii", în vederea aprobării[460]. Databilă în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, pictura iluzionistă a Capelei, este probabil, cea mai veche frescă a Complexului mizericordienilor (fapt explicabil şi prin funcţia de asistenţă spirituală exercitată şi prin intermediul Capelei, relaţionată în contextul epocii cu activitatea specifică spitalului pus sub coordonarea călugărilor mizericordieni). Ea vehiculează motivul apotropaic al "Vălului protector al Fecioarei Maria" (de tipul *Mater omnium*), specific unei epoci nescutite de ameninţarea unor calamităţi (epidemii de ciumă, inundaţii etc.). Reprezentarea este un echivalent pictural al statuilor publice (cu reprezentări ale *Fecioarei Maria*, ale *Sfintei Treimi*, ale Sfinţilor *Nepomuc şi Roccus*), ridicate în oraşe ca *ex voto*-uri pentru încetarea epidemiilor de ciumă.

Biró József menţionează că Czambert János, canonic de Oradea între 1845-1850, a contribuit la decorarea bisericii, foarte probabil cu picturi provenite din secolul al XIX-lea, menţionate de acelaşi autor[461].

b. Fostul spitalul al mizericordienilor (1761-1770; 1792-1799), azi Spitalul O.R.L.

Aceluiaşi canonic i se datorează şi iniţiativa construirii Spitalului mizericordian (Str. Republicii, nr. 33). În testamentul său din 21 iulie 1760, cu câteva zile înainte de a muri, canonicul îşi lăsa toată averea, în valoare de 25. 000 de florini, Ordinului mizericordian, în vederea construirii unui spital, aflat sub patronajul acestuia[462]. Realizată pentru 5 călugări şi 4 bolnavi, donaţia a fost oferită, în acelaşi an, medicului Franciscus Balthasar, originar din Eger, în vederea înfiinţării spitalului. Din aceste considerente, în *Şematismele Episcopiei romano-catolice din Oradea* figurează anul 1760, ca al al fondării la Oradea a mănăstirii

460Arhivele Statului Oradea, *Fond Spitalul misericordian*, Dosar 1, fila 25 : "(23 aprilis) Huius mensis Modellam pictam monstravi sed Excelentiae Eppali pro approbatione"

461 Biró József, *op. cit.*, p. 74. Tot el menţionează şi celelalte picturi din biserică: altarul lateral consacrat "Sfântului Ioan de Dios vindecând un bolnav", altarul lateral "Hristos răstignit", afirmând că lângă altarul "Sfânta Cruce" este redată, pe perete, inscripţia" I.A. Rupp/akadem.Maler/ von Wien/1867 gemalt". În biserică se mai aflau, după acelaşi autor, picturile "Sfântul Anton de Padova" (într-o nişă), un portret de episcop, alături de picturi mai mici, de o valoare artstică mai redusă: "Sfântul Iosif cu Iisus copil", "Hristos", "Maria adorând copilul Iisus", portretul unui călugăr mizericordian (de la mijlocul secolului al XIX-lea), "Iisus dormind, vegheat de Maria şi Sfântul Ioan Botezătorul", lucrare semnată "Michael Serban p. 1867" (e vorba de pictorul academist român Mihail Sierban, n.n. A.C.), toate amintite la nota 450, p. 198

462Bunyitay V., Malnási, *op. cit.*, p. 135

Ordinului Sfântului Ioan de Dios ("Fratrum Ord.S. Ioannis de Deo Conventus Várad-Olaszini"): "An. 1760 per Georg. Gyöngyösi, de Poroszló, Abbatem S. Iacobi de Silisio, Cantorem, et Can. M. Varad fundatus: et per Gasparum Páal ab Ehrenfelsz, S. R. Imp. Equitem Abbatem B. M. V. de Lucentia Cantorem aeque, et Can. M. Varad. An. 1792 novis Accessionibus ampliatus"[463]. Din şematismele diferiţilor ani rezultă că Ordinul mizericordienilor din Oradea avea un prior, un prezbiter, trei infirmieri, doi farmacişti, un colector, un bucătar şef şi un contabil[464].

Construcţia a fost realizată în mai multe etape, din mai multe donaţii, cea mai importantă, fiind cea a canonicului orădean Páal Gáspár (1780-1792), pe baza căreia a fost ridicată aripa mai lungă a Spitalului, dinspre Strada Republicii.

Construcţia Spitalului mizericordian a început în 1761, la 30 aprilie având loc punerea pietrei de temelie, în prezenţa prepozitului principal, Mathias Szalbeck[465].

Din *Protocolul de instituire a ordinului mizericordian în Oradea,* rezultă că în primăvara anului 1763 s-au făcut progrese în construirea mănăstirii, etapă în care la construirea edificiului au luat parte şi meşterii italieni, care lucrau pe şantierul complexului episcopal romano-catolic, sub coordonarea lui Dominicus, şeful echipei de zidari care lucrau pentru Episcopia romano-catolică[466]. Din moment ce Catedrala romano-catolică a fost finalizată numai în 1780, Dominicus este fără îndoială, acelaşi personaj, amintit cu 11 ani înainte ca "Pallerio Dominico", însoţitor al lui Ricca, ambii aduşi de episcopul Forgács Pál la Oradea, în anul 1752 şi remuneraţi de Episcopia romano-catolică pentru "noul plan al Catedralei": "Statim initio varis Mediolano adducit Magistrum peritum nomine Ricca, cum 24 murarys, et pallirio Dominico vocato, per quam adornatum Nova Cathedralis delineatione"[467].

Clădirea, cu planul în forma literei L, are latura mai lungă spre stradă,

---

463*Schematismus Venerabilis Cleri Diocesis Magno Varadinensis Pro Anno MDCCCXXIV (1824),* Magno Varadini, Typis Ioannis Tichy, p. 131

464*Ibidem;* respectiv *Schematismus Venerabilis Cleri Diocesis Magno Varadinensis Pro Anno 1828,* Magno Varadini, Typis Ioannis Tichy, p. 126 şi *Schematismus Venerabilis Cleri Diocesis Magno Varadinensis Pro Anno 1830*

465Apud Nicolae Sabău, *Contribuţii la cunoaşterea arhitecturii baroce din Oradea,* în *Crisia,* XIV, 1984, p. 481

466Idem, p. 485; Nicolae Sabău, *Maeştri italieni în arhitectura religioasă barocă din Transilvania,* Editura Ararat, 2001, p. 108 Documentul integral, în Arhivele Statului Oradea, *Fond Spitalul mizericordian,* Dos. 1, fila nr. 11: "Progressus aedificii Nostri hoc Anno 1763: Murariorum Magistrum: cum Dominicus Episcopali Murariorum Magister Italus domum abiret / habuimus Alexandrum Italum, qui antea nostri aedificii Pallerius fuerat, Incepimus laborem 7 Martii 1763 / cum pallerio Francisco et Andreea sodale murarior et sic continuarunt laborem subin tres, quatuor, subinde sex, septem fuere sodales "[...]

467Biró József, *op.cit.,* p. 115 (Relatarea din 1786 a canonicului Salamon József); Nicolae Sabău, *Maeştri italieni în arhitectura religioasă barocă din Transilvania,* Editura Ararat, 2001, p. 108

iar cea mai scurtă are capătul lipit de peretele apusean al capelei (Fig. nr. 32). Latura mai scurtă a spitalului, cuprinzând infirmeria şi camerele călugărilor, a fost construită între 1761-1765.

După 1766 se continuă amenajarea sobelor în încăperile oratoriului, prioratului şi refectoriului, care existau la acea dată: "incepit figulus ponere fornaces in secundi cubiculi et continuat in Oratorio, prioratu, refectorio et arcularia[468]. La 14 iulie 1766 a fost montată poarta dinspre capelă a spitalului, au fost terminate şemineele şi grajdul[469].

La 9 decembrie 1766 s-a început săparea unei fântâni adânci, în vederea aprovizionării cu apă a spitalului[470].

La data de 22 aprilie 1767, a început pictarea a patru tablouri cu reprezentări de sfinţi protectori, ce urmau să fie aşezate deasupra celor patru paturi, câte avea iniţial spitalul: "incepit pictor pingere Insignia patru Lector Fundatoris Nostri Georgii Gyongyosi sed tantum unius Lecti finivit"[471].

La 27 mai 1767 a fost terminată poarta mică a spitalului şi s-au terminat lucrările de amenajare din faţa altarului principal al Capelei[472]. În încăperea refectoriului se afla portretul canonicului Gyöngyősyi, realizat în 1760. În data de 29 iulie 1767 zidarii au terrminat de finisat toate arcele de boltă situate deasupra patului unui bolnav : "Paulus et Josephus murarii perfecerunt locum fornicis infirmano" [473].

Spitalul mizericordian a fost inaugurat la 30 august 1767, cu ocazia sărbătorii *Îngerilor păzitori,* într-o fastuoasă ceremonie, în prezenţa episcopului Patachich Adám. Cu această ocazie, au fost primiţi în spital primii patru bolnavi, după ce s-au spovedit şi s-au împărtăşit[474].

La 14 iulie 1768, au fost puse deasupra paturilor bolnavilor cele patru picturi finalizate, reprezentându-i pe *Sfântul Gheorghe* (Sfântul protector al fondatorului spitalului, Gyöngyösi György), *Sfânta Ana, Sfântul Ioan al lui Dumnezeu* (sfântul patron al Ordinului mizericordienilor, dar şi al spitalelor fondate de acesta) şi *Sfinţii Îngeri păzitori* (aluzie la hramul Capelei) [475].

Aşa cum rezultă şi din *Registrele de evidenţă ale bolnavilor*, în spital erau

468Arhivele Statului Oradea, *Fond Spitalul mizericodian*, fila 21

469Arhivele Statului Oradea, *Fond Spitalul mizericodian*, fila 22: „murarii terminarunt stabulum"

470Arhivele Statului Oradea, *Fond Spitalul mizericordian*, fila 23: "murarii inceperunt laborare ad fontem nostrum circa circumfodendo et lapides excipiendo"

471Arhivele Statului Oradea, *Fond Spitalul mizericordian*, fila 25

472Arhivele Statului Oradea, *Fond Spitalul Mizericordian*, Dos. 1, fila 26: "Murarius Paulus integre ambitu lapidibus ac parvam Infirmario portam terminando, et in Ecclesia ante majorem Aram residuum frustum finivit"

473Arhivele Statului Oradea, *Fond Spitalul mizericordian*, fila 26

474Arhivele Statului Oradea, *Fond Spitalul mizericordian*, fila 27

475Arhivele Statului Oradea, *Fond Spitalul mizericordian*, fila 40

îngrijiţi bolnavi indiferent de etnie, confesiune sau condiţie socială. Bolnavii primeau medicamente gratuit din farmacia proprie a spitalului[476].

După Biró József celebrarea intrării călugărilor mizericordieni în mănăstirea nou construită a avut loc în data de 6 septembrie 1770, ceea ce atestă sărbătorirea finalizării unei mari părţi a complexului monastic (conform anilor de construcţie atestaţi în arhiva ordinului, complexul trebuia să cuprindă la această dată locuinţele călugărilor, infirmeria, salonul cu cele patru paturi şi *Farmacia Rodia*). În 15 decembrie 1770, episcopul Patachich Adám le-a conferit mizericordienilor o importantă diplomă de adeverire[477].

Latura mai lungă a Spitalului, situată în prelungirea *Farmaciei Rodia,* a fost construită mai târziu, probabil între anii 1792-1799, pe baza donaţiei din 1792 a canonicului Páal Gaspar[478]. Această aripă are în elevaţie două niveluri, fiind prevăzută cu un subsol înalt, prevăzut cu bolţi semicilindrice. Faţada principală este divizată în nouă axe, fiind subliniată prin trei rezalite discrete, unul în partea centrală şi două la extremităţile clădirii. Ritmarea se realizează prin ferestre rectangulare, cele din rezalitul principal, având în partea superioară panouri cu elemente de stucatură, adăugate prin 1920. Parterul este realizat în rustica.

Ferestrele parterului sunt înzestrate cu grilaje din fier forjat originale, realizate în stilul *zopf*, alcătuite din ghirlande, dispuse în formă de draperii şi fundiţe (Fig. nr. 33), iar cele de la etaj au cornişe supraînălţate şi sunt încadrate cu panouri dreptunghiulare în tencuială. Demarcaţia celor două etaje se realizează printr-o cornişă. Faţada laterală are şapte axe, fiind decorată similar celei principale. Intrările de la portalurile faţadelor sunt prevăzute cu ancadramente din piatră ecarisată.

c. Fosta farmacie Rodia (1769-1770)

Farmacia mizericordienilor, cunoscută iniţial sub numele de Farmacia Fraţilor Mizericordieni ("Apotheca Fratrum Misericordiae"), iar apoi Farmacia "Rodia"("Ad pomum granati") a fost construită între anii 1769-1770 (Fig. nr. 34). Fundaţia acesteia a fost terminată la 27 septembrie 1769 şi tot atunci, s-a început zidirea peretelui intermediar dintre farmacie şi camera farmacistului[479].

476Gh. Mermeze, A. Mermeze, *Istoricul farmaciilor din Oradea*, Oradea, Editura Imprimeriei de Vest, Oradea, p. 50

477Biró József., *op. cit.*, p. 72

478*Ibidem*

479Arhivele Statului Oradea, *Fond Spitalul Mizericordian*, Dos. 1, fila nr. 45: " 27 sept. 1769 Murarii terminarunt submurationem parietum Pharmacia et inceperunt murare murum intermedium intra Pharmaciam et cubicule apothecarii"

În 1769, dulgherii au terminat ridicarea şi renovarea acoperişului farmaciei[480]. În *Şematismul Episcopiei romano-catolice de Oradea* din anul 1896 se menţionează că farmacia a fost construită de canonicul orădean Gáspar Páal[481].

Zidurile farmaciei propriu-zise au fost terminate în data de 21 octombrie 1769: "21 octobris 1769 Murarii suos labores terminarunt Pharmacia"[482].

La 4 august 1770 a fost terminată poarta farmaciei: "4 aug. Est porta perfacta ad Arcularium ex aria conventus, alia ex Laboratorio Apotheca est obmurata..."[483] şi s-a lucrat la zidirea laboratorului farmaciei, aflat în imediata vecinătate a acesteia. La 6 august 1770 a fost cumpărată (probabil pentru geamurile uşii de la intrare) sticlă albă în valoare de 68 de florini, de la provizorul (manufacturii) din Beliu: "6 aug. 1770 Sunt alato vitra alba nobis pro Apotheca insimul omnia quo constabant 68 fl. quam pecuniam Provisori Bilensi solvi"[484].

Faptul că farmacia funcţiona în 1771, este confirmat de o inspecţie realizată la 28 mai 1771 de medicul comitatului, Franciscus Sievers, împreună cu farmacistul Ladislaus Blaskovics. La o altă inspecţie a farmaciei şi a medicamentelor utilizate, realizată de acesta în 1775, se precizează că existau substanţe în suficientă cantitate şi de bună calitate, extrase din plante, flori, rădăcini[485].

Restaurările au pus în lumină, până în acest moment (anul 2018), cele două mici fresce din fosta mănăstire a mizericordienilor (integrate acum în actualul restaurant *Allegria*), precum şi o parte din decoraţia murală în frescă a fostei *Farmacii Rodia*, care urmează să fie reamenajată, cu funcţia de muzeu al fostei Farmaciei a mizericordienilor din Oradea[486].

De o parte şi de alta a intrării în farmacie, este redată în stuc o rodie desfăcută cu miez roşu, din care se ridică o cruce latină, emblemă a ordinului şi aluzie simbolică la denumirea farmaciei. Adoptarea fructului ca emblemă a ordinului se explică şi printr-o asociere de ordin lingvistic între Granada, centrul de iradiere al ordinului mizericordian şi denumirea latină (*pomum granatum*), respectiv spaniolă (granada) a rodiei[487]. Acelaşi motiv revine şi în decoraţia sculptată a stranelor şi în decorul pictat al vaselor farmaceutice din faianţă, folosite în epocă pentru păstrarea remediilor. Investită cu semnificaţii spirituale în mistica creştină, rodia a fost considerată fruct sacru de *Părinţii Bisericii*. Pentru *Sfântul*

480Arhivele Statului Oradea, *Fond Spitalul mizericordian*, fila 31: " fabri lignarii terminarunt suos labores apotheca tectum elevando et renovando"

481*Schematismus Historicus Venerabilis Cleri Diocesis Magno- Varadinensis pro Anno 1896*, Varadinum Script, Oradea, Ediţia a II-a, 2010, p. 401

482*Ibidem*

483Arhivele Statului Oradea, *Fond Spitalul Mizericordian*, Fila 47

484Arhivele Statului Oradea, *Fond Spitalul Mizericordian*, Dos. 1, fila 47

485Arhivele Statului Oradea, *Fond Spitalul Mizericordian*, doc. nr. 3

486A se vedea la capitolul consacrat Picturii baroce din Oradea

487Alexandru Pop, *O veche farmacie orădeană: Rodia*, Arad, 2005, p.6

Ioan al Crucii, rotunjimea fructului simbolizează eternitatea divină, seminţele - perfecţiunea *Providenţei*, iar suavitatea gustului - bucuria sufletului, transformat de iubirea şi cunoaşterea divină. *Părinţii Bisericii* au considerat rodia un simbol al *Bisericii* însăşi; conform acestui simbolism, aşa cum rodia conţine sub o coajă mică un mare număr de seminţe, Biserica creştină uneşte popoare diferite sub semnul aceleiaşi credinţe[488]. În *Vechiul Testament*, rodia figura ca simbol al *Legii divine* pe perdeaua şi pe capitelurile coloanelor din *Templul lui Solomon*: "Coperişurile de pe cei doi stâlpi erau înconjurate de două sute de rodii"[489]. În epoca barocă, rodia crăpată din cauza abundenţei de seminţe a devenit un simbol al carităţii, fiind adoptată cu această semnificaţie şi de Ordinul mizericordienilor şi devenind chiar emblema acestuia[490].

Medalionul elipsoidal, tipic baroc, reliefat în poarta de lemn (integrată portalului de piatră al complexului), Fig. nr. 35, redă anul 1799 în cifre romane, imortalizând anul finalizării portalului prin care se intra dinspre strada principală în interiorul complexului monastic.

Realizat în stilul sobru al barocului tardiv, portalul este încadrat de doi pilaştri plaţi, ce susţin un antablament multiplu profilat, cu laturile arcuite. În centrul acestuia, se află un grup statuar din piatră, aşezat probabil mai târziu[491], dar în consonanţă cu morfologia barocului târziu, reprezentându-i pe *Sfântul Ioan Nepomuc, Sfântul Ioan al lui Dumnezeu,* fondatorul ordinului, respectiv *Sfântul Florian*[492].

Mănăstirea ursulinelor (1771- 1772; 1858) şi Biserica romano-catolică "Sfânta Ana" (1772-1774; 1858)

În 1771 a început construirea mănăstirii Ursulinelor, din care o parte adăposteşte astăzi Liceul "Ady Endre". Etapele de construcţie ale complexului ursulinelor au fost conturate de Biró József în lucrarea consacrată monumentelor baroce ale Oradiei. Mănăstirea are un plan în forma literei L, cu latura mai lungă pe Str. Republicii. Organizat pe 2 nivele, complexul monastic îngloba şi Biserica mănăstirii, cu hramul "Sfânta Ana".

Biró József afirmă că în data de 19 martie 1771, Szénczy István, canonic de Oradea şi abate de Babólcsa, a lăsat o donaţie în valoare de 20000 florini călugăriţelor ursuline, în vederea deschiderii unui gimnaziu de fete (

488J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri,* vol. 3, Bucureşti, 1995, p. 168-169

489*Biblia*, 1 Regi, 7, 20

490H. Biedermann, *Dicţionar de simboluri*, vol. II, Editura Saeculum, Bucureşti, 2002; *Magyar Katolikus Lexikon* [Lexicon catolic maghiar], vol. V, Budapesta, 2002

491Biró József, *op.cit.*, nota 443, p. 109

492A se vedea la capitolul Sculptura barocă din Oradea

În *Şematismul Episcopiei romano-catolice de Oradea* din 1896: "Stephanus Szenczy cantor et canonicus Varadiensis, viginti millium florinorum summam titulo dotis assignans domum propre in medio civitatis sitam...."[493] Tot el afirmă că Szénczy a cumpărat el însuşi, o casă cu 8000 de florini, pe care a transformat-o în mănăstire şi a început construirea Capelei cu hramul Sfânta Ana[494]. *Şematismul Episcopiei romano-catolice de Oradea, din anul 1824*, consemnează anul 1771, ca an al fondării mănăstirii Ursulinelor din Oradea ("Sanctimonialium Societatis S. Ursulae Claustrum Várad- Olaszini"): "An. 1771 per Steph Szenczi Abbatem B. M. V. De Babolcha, Cantor et Can. M. Varad. fundatum"[495]. În 1824 erau, conform aceluiaşi document, 13 călugăriţe, 9 maici principale (matres), 2 surori şi 2 novice[496].

De altfel, canonicul nu a optat în mod întâmplător pentru aducerea la Oradea a unor reprezentante ale Ordinului călugăriţelor ursuline din Košice. Din *Şematismul Episcopiei romano-catolice de Oradea din anul 1830*, rezultă că Szénczy a studiat el însuşi la Košice, localitatea de origine a călugăriţelor chemate la Oradea[497].

Aşa cum reiese dintr-un document aflat la Arhivele Statului Oradea, piatra de temelie a Mănăstirii călugăriţelor ursuline din Oradea a fost pusă în data de 4 mai 1771 de Stephan Szénczy (canonic de Oradea între anii 1756-1780): "4 mai 1771 sunt fundationales monialium S. Ursules per hujastem canonicum Stephanus Szénczi"[498]. Locul casei cumpărate de acesta se află după Biró în partea corespunzătoare bucătăriei şi refectoriului din actualul liceu "Ady Endre". Tot aici, în cea mai veche parte a construcţiei, transformată în mănăstire de canonicul Szénczy, s-au mutat, la 5 septembrie 1772, primele şase călugăriţe ursuline, venite de la Košice[499], iar la 13 septembrie 1772, după Biró József, a avut loc ceremonia introducerii lor solemne în mănăstire. Conform *Şematismului Episcopiei romano-*

493*Schematismus Historicus Venerabilis Cleri Diocesis Magno-Varadiensis Latinorum*, Episcopia romano-catolică de Oradea, Varadinum Script, Oradea, Ediţia a II-a, 2010, p. 402

494Biró József, *op. cit.*, p. 77-78

495*Schematismus Venerabilis Cleri Diocesis Magno- Varadinensis L. Ritus Pro Anno 1824*, Magno-Varadini:, p. 131

496*Ibidem*, p. 132

497*Schematismus Venerabilis Cleri Diocesis Magno- Varadinensis L. Ritus Pro Anno 1830*, Magno-Varadini: "Stephanus Szenczy (1756-1780) Natus 1700 **Studuit Cassoviae.** Ordinatus 1726. 30 septemb. Per Joannem Antalffy Episcopum Transsilv. Ad titulum Diocesis Varad. Anno 1728. Capellanus Colocae. 1733. **Parochus in Margita Diocesis Varad. 1733**. In Hegykoz –Ujlak, dein in Belfenyer, postea in Pecze-Szollos, demum 1748. Varadini. Sequenti anno 1 Decembris **Abbas B. Mariae V. De Babolcsa.** 1756, 12 Aprilis installatus Canonicus, simul et Archidiaconicus Mediocris –Szolnok...**Fundator claustri Sanctimonialium D. Ursulae Varadiensium....**", p. 152

498Arhivele Statului Oradea, *Fond Spitalul mizericordian*, fila 51

499Biró József, *loc.cit.*

catolice de Oradea din 1896, ceremonia introducerii călugăriţelor în mănăstire a avut loc la 15 septembrie 1772, iar în noiembrie acelaşi an a avut loc deschiderea şcolii primare pentru fete: "Moniales Varadinum 15-a septembris 1772 introductae sunt ac initio Novembris eiusdem anni maximo cum parentum solatio puellis scholas aperuerunt"[500].

Din inscripţia documentară a tabloului, semnat de pictorul vienez Johann Michael Militz în 1775[501](aflat în Colecţia de Artă ecleziastică "Sfântul Ladislau" din Bazilica romano-catolică) reiese că în anul 1772 canonicul Szénczy terminase deja construirea nucleului vechii mănăstiri, cu şapte axe. Din textul în limba latină al acesteia rezultă că în ziua de 13 (diem), luna / 7-bris mens (septem-bris ?), anul 1772 (aşa cum apare la Biró József), a avut loc introducerea solemnă a călugăriţelor portretizate în tablou, în mănăstirea special construită pentru ele, "cu mari cheltuieli", la Oradea.

Biserica iniţială barocă, menţionată în lucrările mai vechi ca şi capelă, avea acoperiş din lemn în formă de bulb, tipic stilului şi a fost sfinţită la 29 octombrie 1774[502]. Construcţia corpului monastic, alcătuit din 6 axe, situat la sud de biserică, şi având destinaţia de şcoală, a avut la bază donaţia canonicului Francisc Rier (1762-1779). În *Şematismul Episcopiei romano-catolice din anul 1830* se consemnează că acest canonic a lăsat 23 de mii de florini pentru construirea şcolii de fete din Oradea, coordonate de Ordinul ursulinelor[503]. Cert este că doar aceste două corpuri, situate de o parte şi cealaltă a bisericii, datează din secolul al XVIII-lea[504]. Ele sunt vizibile, în aspectul lor iniţial, mult mai simplu, şi în gravura lui Schútz József din 1817.

Întreaga faţadă a mănăstirii, inclusiv biserica, au primit o înfăţişare neogotică şi au fost amplificate în anul 1858, în timpul episcopului Szaniszló Ferenc (1850-1868), admirator al neogoticului[505], având şi sprijinul financiar al prepozitului Györffy László. Aspectul neogotic al bisericii (cu turn din piatră în forma unei fleşe gotice), al mănăstirii şi al portalului din dreapta intrării în biserică este evident şi în *Planul de extindere al mănăstirii din secolul al XIX-lea,*

500*Schematismus Historicus Venerabilis Cleri Diocesis Magno-Varadiensis Latinorum,* Episcopia romano-catolică de Oradea, Varadinum Script, Oradea, Ediţia a II-a, 2010, p. 402

501Garas Klára, *op. cit*., p. 237 menţionează anul 1777 ca an al realizării acestui tablou de către Johann Michael Militz

502Biró József, *loc.cit*; Balogh I., *Magyar fatornyok* [Turnuri maghiare din lemn], Budapesta, 1935, p. 139

503*Schematismus Venerabilis Cleri Diocesis Magno- Varadinensis L. Ritus Pro Anno 1830*, Magno-Varadini: "Franciscus Rier (1762-1779)...Ultima sua dispositione 23 millia flor. **Pro erigendis Magno-Varadini scholis trivialibus destinavit** et fecit fundationem pro educandis in instituto monialiam D. Ursulae filiabus officialium militarium ...", p. 155

504*Ibidem*

505*Ibidem*

copie semnată Szeoke (?), aflat la Arhivele Statului Oradea[506], un plan care a fost transpus şi în realitate, cu mici modificări (Fig. nr. 36). În 1877 s-a construit în acelaşi stil, dar cu ferestre uşor diferite, aripa din strada Moscovei, cu 14 axe[507], dinspre care a fost deschisă o nouă intrare boltită, concomitent cu închiderea accesului dinspre strada Republicii. Această realitate este atestată şi de planul complexului monastic, aflat la Arhivele Statului Oradea[508].

Spre sfârşitul anului 1772 a început probabil construirea capelei[509] cu hramul *Sfânta Ana*, integrată complexului ursulinelor. Stilul baroc, iniţial al bisericii, este atestat şi de gravura lui Schútz József de la începutul secolului al XIX-lea, unde la nr. 10 este vizibil acoperişul bulbat tipic baroc, integrat complexului monastic. Faţada modestă, dar amplă a mănăstirii era prevăzută cu fronton triunghiular în partea corespunzătoare intrării în biserică). Capela a fost sfinţită la 29 octombrie 1774. Anul construcţiei este redat şi prin inscripţia cronografică vizibilă şi astăzi, situată deasupra portalului bisericii actuale, în stil neogotic: "AeVI/ternI DeI/ CVLtVI et bea/tae Annae honorIsV/perIsfaVentIbVs eXtrVI feCIt/StephanVs Szentzy, Abbas BaboLChen/sIs, Cantor et CanonICVs VaraDIensIs", ale cărei litere romane, transformate în cifre, imortalizează anul 1774 ca an al finalizării bisericii[510]. Canonicul Szénczy, binefăcătorul ordinului, a fost înmormântat în 1780 în cripta bisericii.

În interior, monumentul are aspectul unei nave unice (15 m lungime; 6,20m lăţime), împărţite în trei travee, partea centrală, fiind prevăzută cu o boltă de tip boemian. Faţada bisericii a fost refăcută prin 1858 în stil neogotic, aşa cum arată şi în prezent. Din acest complex monastic provin portretul colectiv, cu reprezentarea în prim-plan a canonicului Szénczy în momentul în care înmânează călugăriţelor ursuline din Oradea, actul său de donaţie ("Fundationales") în favoarea lor, tablou realizat la Viena şi datat în 1775. În afară de calitatea realizării artistice, lucrarea semnată de renumitul pictor austriac Johann Michael Militz are valoarea unui document iconografic de epocă, inclusiv în ceea ce priveşte portretul canonicului Szénczy şi al primelor călugăriţe ursuline, venite de la Košice la Oradea în intervalul cuprins între 1772, anul sosirii primelor şase călugăriţe şi anul 1775, anul realizării tabloului de către Militz. Inscripţia imortalizează evenimentul aducerii călugăriţelor din Košice (Cassovia), iniţial în "casa" din Oradea şi ceremonia

506Arhivele Statului Oradea, *Fond Colecţia de planuri*, dosar nr. 1256

507Biró József , *op.cit.*, nota nr. 468, p. 109

508Arhivele Statului Oradea, *Fond Colecţia de planuri*, dosar nr. 1365 (A. Chifor, *Oradea barocă*, Editura Arca, 2006, p. 300, fig. 14)

509Existenţa bisericii nu este menţionată în inscripţia din tabloul cu valoare documentară realizat de Militz, fiind atestată la 13 septembrie 1772 doar existenţa mănăstirii

510Biró József, *op.cit.*, nota 465, p. 109; *x x x Boldog Várad* (editor Bálint István János), Budapesta, 1992, p. 584

solemnă a introducerii acestora, la 13 iulie 1772, în mănăstirea, construită, între timp pentru ele, prin eforturile aceluiaşi canonic[511].

Complexul baroc

a.Bazilica romano-catolică "Înălţarea la cer a Fecioarei Maria" (1752-1780)

Cel mai important edificiu ecleziastic în stil baroc din Oradea şi în acelaşi timp, unul din cele mai reprezentative din Transilvania, este Bazilica romano-catolică (Şirul canonicilor, nr.2). Edificată timp de aproape 30 de ani (1752-1780), catedrala orădeană este un monument tipic pentru caracterul clasicizant al barocului târziu austriac (Fig. nr.37).

La 6 iunie 1750, Franz Anton Hillebrandt (1719-1797), arhitect şef al curţii imperiale austriece, chemat la Oradea de episcopul Forgách Pál, se angaja printr-un act scris, să execute 11 planuri pentru viitoarea catedrală. Documentul, cu titlu în limba latină şi scris autograf în germană, se află în original la Arhivele Statului Oradea (textul a fost descifrat şi transpus în litere de tipar de Biró József, Fig. nr. 38)[512]. În 30 decembrie 1751, acestea au fost verificate şi uşor modificate de o comisie formată din 3 arhitecţi vienezi.

Unul din planurile complexului baroc, datând încă din timpul episcopului Forgách Pál, este atestat într-un portret din secolul al XVIII-lea al acestui episcop, aflat în Colecţia de Artă Ecleziastică "Sfântul Ladislau" din Bazilica romano-catolică[513]. Deşi fidelitatea transpunerii picturale a planului nu este probabil totală, documentul integrat în tablou, după o modă frecventă în epocă, cuprinde elementele esenţiale ale viitorului complex arhitectural: planul catedralei (redat central), în dreapta catedralei - locuinţele canonicilor, iar în stânga sa- reşedinţa şi

511" Reverendissimus Dominus Stepfanus Szentzy, Abbas B. M. V. de Babolcha; Cath: Eccl: Magno=Varadinensis Cantor et canonicus sandimonialium (*sanctimonialium*, cf. *Schematismus Venerabilis Cleri Diocesis Magno- Varadinensis L. Ritus Pro Anno 1830*, Magno-Varadini, n. n., A. C.) Varad=Olasziensium Divae Ursulae Sociarum Fundator qui Easdem Religiosas Virgines Cassovia Varadinum inductas in domum. Fabrian amproprioaere comparatam, etin morem claustri magnis expensis qua licuit, apparatam in Festo S. S. Nom. Beatae Mariae Virginis, in diem 13 am. Men 7 bris incidente, consvetis ecclesiae ceremoniis, et in genti Catholicorum jubilo, solemniter introduxit Millessimo Septingentesimo Septuagesimo Secundo Anno. Johann Michael Militz pinxit in Vienne. Anno 1775"

512Arhivele Statului Oradea, *Acte Publice-Ecleziatice*, VIII, Dos. 58. Text transcris la Anexa nr. XXXIV cu titlul "Specification" (Biró József, *op.cit*, p. 123): *Specificatio Delineationis Ecclesiae Cathedralis et eius Partium per Architec. Vienensem Franciscum Hillebrandt facta*), p. 123

513Anonim austriac, *Portretul episcopului romano-catolic Forgács Pál*, sec. XVIII, ulei pe pânză, 750x960cm, Colecţia de Artă Ecleziastică Sfântul Ladislau Oradea; Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, vol II, *Pictura*, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2005, p. 379, Fig. nr. 336, p. 606

grădina episcopală, divizată în parcele. Este posibil ca tabloul din colecția Bazilicii romano-catolice să ateste configurația unui plan mai vechi, neidentificat încă în arhive. Calitatea reprezentării portretistice și realismul minuțios al detaliilor vestimentare, sugestia nuanțată a texturii specifice broderiei, mătăsii, marmurei sau hârtiei denotă apartenența autorului picturii la școala austriacă din secolul al XVIII-lea.

În ciuda demersurilor inițiale, construcția catedralei n-a fost începută nici de Hillebrandt, nici după planurile sale. În caz contrar, acesta ar fi menționat activitatea sa la Oradea cu ocazia cererii din 1757, adresată Camerei Regale maghiare, în vederea obținerii postului de arhitect șef. În 1778, Hillebrandt nu ar fi criticat atât de vehement catedrala, dacă aceasta ar fi fost realizată conform proiectelor sale.

Absența arhitectului vienez la ceremonia din 1 mai 1752, când a fost pusă piatra de temelie a edificiului, denotă intenția episcopului de a renunța la serviciile sale. Ceremonia solemnă a punerii pietrei de temelie[514] pe locul altarului principal, marcat printr-o cruce monumentală din lemn, este descrisă în *Procesul verbal,* realizat cu această ocazie, în ziua sărbătorii *Sfinților Apostoli Filip și Iacob* (Fig. nr. 39)[515]. Scurtul discurs adresat de episcopul Forgács Pál mulțimii se află de asemenea, în original, la Arhivele Statului Oradea (Fig. nr. 40)[516].

Din relatările canonicului Salamon József rezultă că în locul lui Hillebrandt, Forgács l-a chemat la Oradea pe italianul Giovanni Battista Ricca, pentru a elabora un nou plan al catedralei[517]. Opțiunea pentru arhitectul italian este explicabilă, atât prin posibilitatea acestuia de a participa efectiv la lucrările de construcție, cât și prin admirația episcopului față de cultura și arta italiană, amplificată de călătoriile sale la Roma.

Născut în 1691 la Pambio, lângă Lugano, Giovanni Battista Ricca (1691-1757) s-a format pe lângă tatăl său, arhitectul Giovanni Antonio, iar ulterior și-a continuat studiile la Roma și Milano. Timp de peste două decenii a fost arhitectul principelui Kaunitz, iar ulterior, arhitect de curte al împărătesei Maria Tereza. A lucrat la reconstrucția castelul de la Austerlitz (Slavkov, Cehia), unde a proiectat tavanele plate și casa scărilor, apreciate de împărăteasă și imitate apoi la Schönbrunn, unde a participat, de asemenea, din 1744, la construirea palatului. A proiectat deopotrivă, vila de vacanță din Schönbrunn, precum și o serie de

514Inscripția de pe piatra de temelie la Bunyitay V., *op. cit.*, p. 302-303

515Arhivele Statului Oradea, *Acte Publice-Ecleziatice*, VIII, Dos. 58

516Arhivele Statului Oradea, *Acte Publice-Ecleziatice*, 15

517"Statimm initio varis Mediolano adducit Magistrum peritum nomine Ricca, cum 24 murarys, et pallirio Dominico vocato, per quam adornatum nova Cathedralis deliniationem, Mature Augustissime Imperatrici Mariae Theresiae aprobandam medio Agentis sui Georgy Bernath..." (Biró József, *op. cit.*, p. 115)

construcţii la Pozsőny, Győngyős şi Luca u Jihlava[518]. Prezent la Oradea între 1752-1756, Ricca a elaborat un nou plan al catedralei, în spiritul barocului italian.

Catedrala romano-catolică din Oradea este considerată principala contribuţie a lui Ricca în sfera arhitecturii baroce. În *Registrul de cheltuieli al Episcopiei romano-catolice de Oradea*, figurează pentru anul 1752, suma de 300 de florini, achitaţi pentru aducerea la Oradea a "maestrului arhitect" Giovanni Battista Ricca şi a însoţitorului acestuia, precum şi pentru " noul plan al bazilicii " elaborat de acesta: "Magistro Architecto Johanni Balthasari Ricca et eius Pallerio ad venientibus pro itinerarys et nova Basilicae Delineatione soluti sunt 300", iar pentru munca meşterilor italieni - 829 de florini ("Murariorum Italorum labor effecit 829,40"). Şi în anul 1753, i se achită "maestrului arhitect Ricca" şi şefului şantierului (Pallerio), 909 florini pentru mapa (cu planuri), mâncare şi contract ("Architecto Magistro Rikka et pallerio, pro Mappis, viatico et conventione")[519] .

Construirea catedralei după planurile arhitectului italian e confirmată şi de faptul că monumentul orădean este, la nivelul structurii interioare, o replică aproape fidelă a Bisericii "Il Gesu" din Roma, creaţie a arhitectului Vignola. Ca şi aceasta din urmă, catedrala orădeană a fost prevăzută cu un plan longitudinal cruciform, structurat într-o navă principală şi două nave laterale, divizate în câte patru travee, fiecare corespunzând unei capele. Planul Catedralei romano-catolice din Olosig, realizat în 1823 de Bohacsek András[520], aflat la Arhivele Statului Oradea, reflectă toate elementele tipice viziunii planimetrice a iezuiţilor (Fig. nr. 41). Astfel, la intersecţia navelor cu transeptul se formează un spaţiu larg, dreptunghiular, boltit cu o calotă joasă, integrată acoperişului în două ape al bisericii. Concepţia spaţiului interior, cu transformarea navelor laterale în şiruri de capele, transeptul scurt, ritmarea pereţilor prin pilaştri cu capiteluri corintice, sistemul de boltire al capelelor, amintesc de Biserica "Il Gesu"[521]. Bunyitay Vincze remarcă, de asemenea, asemănarea izbitoare a catedralei orădene cu Biserica "San Andreea della Valle" (în ceea ce priveşte diviziunea spaţiului interior, cupola, decoraţiile poleite), pe care episcopul a văzut-o în timpul călătoriilor sale la Roma şi probabil, a luat-o ca model[522].

Din scrierile canonicului Salamon József, mărturie importantă referitoare

518Nicolae Sabău, *Maestri italiani nell architettura religiosa Barocca della Transilvania. Maeştri italieni în arhitectura religioasă barocă din Transilvania,* Editura Ararat, Bucureşti, 2001, p. 98

519Biró József, *op.cit*, p. 124-125

520*Schiţa Catedralei episcopale din Oradea Olosig* realizată în 1823 de Bohacsek András, Arhivele Statului Oradea, *Fond Colecţia de planuri nr. 167,* Dosar nr. 1249

521Arhivele Statului Oradea, *Fond Colecţia de planuri*, dos. nr. 1249

522Bunyitay Vincze, Málnási Ődon, *A váradi püspökség. A váradi püspökök a számuzetés e az újraalapitás korában (1566-1780)*, Debretin, 1935, ediţia din 2001 îngrijită de Szilágyi Aladár, p. 299

la etapele de construcţie ale bisericii, se ştie că la fundaţia bisericii au fost puşi 14000 de piloni. Din aceeaşi sursă documentară, reiese că în toamna anului 1752, la sfârşitul lui octombrie, era finalizată întreaga fundaţie a bisericii, până la suprafaţa pământului, iar în 1753, pereţii catedralei erau ridicaţi până la pervazul ferestrelor[523] şi nivelul construcţiei a crescut progresiv, de la an la an. Din 1756, lucrările au stagnat temporar, atât datorită plecării lui Ricca, cât şi din cauza transferării episcopului Forgács Pál la Vác, în aprilie 1757. Din documente, se ştie că în acest moment erau terminate navele bisericii, cu excepţia a două capele[524]. În *Registrul de cheltuieli al Episcopiei romano-catolice*, între anii 1757-1759, în locul lui Ricca figurează colaboratorul acestuia, Domenico Luchini, cu un onorariu de 229 de florini, în calitatea de “magister murariorum”.

La Arhivele din Budapesta se păstrează trei planuri nesemnate şi nedatate[525], publicate şi de Biró József, reprezentând planul catedralei orădene şi al faţadei laterale. Primul desen este o schiţă a planului catedralei, definit prin nava amplă, transept, corul alungit terminat cu absida semicirculară, cele două sacristii ce flanchează sanctuarul, precum şi capelele laterale, dispuse câte patru de o parte şi cealaltă a navei centrale; în faţada apuseană se văd şi cele două turnuri dispuse oblic. Cea de-a doua schiţă, cuprinde două variante ale faţadei laterale a bisericii, prevăzute cu transept şi o cupolă înaltă pe tambur. Ultimul desen este o reprezentare, mult mai elaborată, a faţadei meridionale în care este vizibilă, de asemenea, o cupolă pe tambur. Însemnarea făcută pe acest desen cu creta roşie corespunde cu înălţimea la care fusese ridicată biserica la plecarea lui Forgács. Este foarte probabil ca aceste desene să fi fost realizate de Domenico Luchini, cunoscătorul şi continuatorul proiectului lui Ricca. Planul al doilea şi al treilea al lui Luchini prevedea însă o cupolă înaltă, vizibilă în exterior şi nu una joasă, integrată acoperişului, aşa cum este cea adoptată la Catedrala romano-catolică din Oradea.

Schiţa planimetrică interioară (în copia din 1823 de la Arhivele Statului Oradea), precum şi planul actual al catedralei confirmă faptul că organizarea spaţială şi dispoziţia volumetrică a fost realizată în conformitate cu viziunea lui Ricca (Fig. nr. 41)[526].

În perioada episcopatului lui Patachich Adám (1759-1776), urmaşul lui

---

523“Ad fundamenta Ecclesia per girum in fundo 14000 pali longitudinis 5 pedum sunt incussi, per quorum incussionem terra solidior evadat, supra quos magnae crastici trabes positae, te ferreis fibulis colligatae...Anno hoc 1752 cum fine Octobris, totius Basilicae fundamenta Superficiem terrae adaequarunt” (Biró József, *op.cit.*, p. 115)

524Kelény György, *Franz Anton Hillebrandt*, Budapesta,1976, p. 23

525Biró József, *op. cit.*, anexele 11, 12, 13 cu planurile lui Domenico Luchini pentru catedrala orădeană

526 *Ibidem*, p. 33

Forgács, s-a pus accent pe construirea Palatului episcopal, iar lucrările la catedrală au fost la început neglijate. Din 1760 datează un proiect, realizat de Joseph. Maxilian. "geometrul capitlului". Acesta plan corespunde cu dispunerea actuală a complexului baroc, alcătuit din catedrală, palatul episcopal şi şirul canonicilor (Arhivele Statului Oradea[527], Fig. nr. 42). Intitulat "Prospectus Ecclesiae et Residentiae", planul prevede o biserică cu dezvoltare longitudinală, marcată cu litera E, încadrată la stânga de reşedinţa episcopală, cu planul redat simplificat ca un traseu în forma literei U, cu faţada principală spre catedrală, aşa cum este şi în forma actuală. Pe latura dreaptă a reşedinţei şi în cea corespunzătoare curţii interioare este localizată grădina episcopală. La dreapta catedralei sunt redate parcelele destinate caselor canonicilor :"Fundi Dominorum Canonicorum" , având în faţă grădina episcopală: "Eppalis Hortus". În ansamblu, planul reflectă localizarea complexului episcopal pe un teren viran, situat la extremitatea cartierului Olosig, intitulat în schiţă "Civitas Varad Olaszy"(B). În depărtare, sunt marcate cu C, pe un spaţiu amplu, viile de pe dealurile Oradiei: "Promontorium Varadinense". Grădina episcopală este vizibilă şi în fotografia publicată de Borovsky Samu, în cartea sa apărută în 1901[528].

În 1761, noul episcop l-a însărcinat pe arhitectul austriac Franz Anton Hillebrandt (1719-1797) să realizeze proiectul palatului, şantierul de construcţie fiind pus din 1762 sub coordonarea lui Johann Michael Neumann. Numele său figurează în *Registrul de cheltuieli al Episcopiei romano-catolice de Oradea,* între anii 1762-1769. Sub supravegherea sa, au fost realizate lucrările de construcţie la Palatul episcopal romano-catolic şi au fost continuate cele de la catedrala din vecinătate, care la momentul respectiv, era fără turnuri şi fără boltă[529]. Astfel, sub coordonarea lui Hillebrandt, în timpul episcopului Patachich (până în 1776, anul transferării sala la Kalocsa), s-a realizat boltirea şi acoperişul bisericii, inclusiv cupola joasă cu lanternou, integrată acestuia, s-au realizat corul, sanctuarul, cele două sacristii, capitulară şi episcopală, au fost definitivate cele opt capele laterale, împreună cu tribunele situate deasupra lor. Canonicul Salamon József menţionează explicit, lucrările finalizate la catedrală în timpul episcopului romano-catolic Patachich Adám, până în momentul transferării sale la Kalocsa[530].

527Arhivele Statului Oradea, *Fond Colecţia de Planuri,* nr. 167, dos. 436: Planul oraşului episcopal şi a aşezării fundamentului la catedrală, 1760, autor Joseph Maxilian

528Borovsky Samu, *Bihar vármegye és Nagyvárad* [Comitatul Bihor şi Oradea], 1901

529Bunyitay Vincze, Málnási Ődon, *A váradi püspökség. A váradi püspökök a számuzetés e az újraalapitás korában (1566-1780),* Debreţin, 1935, ediţia din 2001 îngrijită de Szilágyi Aladár, p. 324

530Biró József, *op. cit.*, p. 115-116: "Episcopi Patatich opera in hac Ecclesia sunt: *Tectum novum,* fornices, omnes tam in Ecclea, *Choris, Capellis et Sacrystis,* quam et testudo, ubi *cuppula ad luccem debuisset educi, incrustatio,* inalbatio tantum, *Sanctuary Testudinis, et navis Eclae*, usque ad capitella Colomnarum inclusive, que capitella stukkatorio Labore sunt opus Patatichy, plus nihil,

Reliefurile sculpturale cu blazonul episcopului Patachich, dispuse lateral, de o parte şi cealaltă a intrării în spaţiul destinat altarului principal, atestă suportul finaciar al acestuia în amenajarea interioară a catedralei. În *Referatul Cancelariei imperiale* din anul 1769 se precizează că a fost luată ca model Biserica iezuiţilor din Viena ("ad normam Ecclesiae Societatis Jesu Academicae Viennensis")[531]. Referindu-se la compoziţia faţadei principale a catedralei, regretatul istoric de artă, Acad. Virgil Vătăşianu, considera că "examenul faţadei principale, încadrate de turnuri aşezate în unghiuri oblice, dezvăluie derivarea indirectă a acesteia din prototipul Bisericii "Sfântul Petru" din Viena, dar într-o variantă simplificată", la fel ca la Biserica trinitarienilor din Bratislava, deosebirea constând în faptul că bisericile din Viena şi Bratislava (din care derivă compoziţia faţadei orădene) sunt monumente de plan central, "în timp ce catedrala din Oradea este o bazilică de tip tradiţional, cu transept, tribună în vest şi peste navele laterale" [532].

În anul 1769, din cauza progreselor nesemnificative ale construcţiei la acea dată, împărăteasa Maria Tereza l-a trimis în 1769 pe consilierul imperial Kőller, ca împreună cu Hillebrandt să evalueze situaţia la faţa locului. În *Raportul despre stadiul lucrărilor la catedrală*, realizat cu această ocazie, Franz Anton Hillebrandt a adus o serie de modificări în planul iniţial. Astfel, arhitectul vienez a propus adăugarea tribunei orgii, o criptă de dimensiuni mai mici, soluţii personale referitoare la dispoziţia turnurilor şi decoraţia interioară a bisericii. În Raport, se stipulează că Hillebrandt va realiza la Viena un nou proiect pentru faţada bisericii. Cu toate acestea, lucrările decurgeau greu.

După numirea lui Patachich în funcţia de arhiepiscop de Kalocsa, capitlul l-a însărcinat pe Salamon József, canonic de Oradea între 1760-1786 să coordoneze continuarea lucrărilor, ceea ce acesta a făcut pe perioda vacanţei scaunului episcopal de Oradea (1776-1780).

În 1777 încă nu fuseseră realizate turnurile, tribuna orgii, cripta, scările, altarele, ferestrele, uşile şi faţada bisericii. Într-un document oficial, datat 20 octombrie 1777, păstrat la Arhivele Statului Oradea: "Ad continuationem Novae Cathedralis huius Varad. sede vacante iussu suae Majestatis Sacratissima a Die 20 octobris Anni 1777 Benignissimo Resoluti Rfl. 62960... 18 sequenti ordine impensi"[533], detaliază toate categoriile de cheltuieli, necesare pentru acoperirea muncilor de decorare interioară a bisericii: suma achitată iniţial "pictorului vienez" pentru altarele "Sfântul Ladislau" şi "Sfântul Iosif" (nr. 96. "Vienensi Pictori pro S. Josepho et S. Ladislas"[534]), estimată la 1000 florini, plata pictorului Schöpf

---

usque finem annii 1777, quo ad infulam Colocensem translatus est

531*Ibidem*, documentul LI, p. 127-128

532*Ibidem*, p. 179

533Transcriere uşor diferită la Biró József, *op.cit*, p. 145

534E vorba de picturile de altar din transept, consacrate Sfântului Ladislau, respectiv Sfintei

"pro infami pictura"(la nr. 95, evaluată la 900 florini), plata "sculptorului" (la nr. 155 cu 357 florini), sumele achitate sculptorului Francisc Eberhardt (menţionat la nr. 217 "Sculptori Franciscus Eberhardt", 22 florini şi nu Francisco Ebecuchu[535], respectiv la nr. 266 ca "Sculptori Eberhardt", 58 florini); plata cioplitorului în piatră Traviol, menţionat de mai multe ori ca "lapicida Traviol"(la nr. 16, cu 300 florini; la nr. 53 cu 920 florini; la nr. 125 cu 400 de florini, la nr. 141 cu 300 de florini, la nr. 198, cu 661 florini şi la nr 232 cu 808 florini); alături de sumele destinate retribuirii stucatorilor, aurarilor şi "marmorizatorilor" vienezi, tăietorilor în tablă, dulgherilor, "orologierului din Debreţin pentru ceasul bisericii (500 florini)" etc.[536] (Fig. nr. 43; Fig. nr. 44).

În afara însemnărilor canonicului Salamon József, s-au păstrat la Arhivele din Budapesta planurile G, H şi I, identificate de Kapossy János şi reluate în lucrarea lui Keleny György. Dacă desenul G este o copie după planul catedralei, planurile H şi I sunt originale, purtând însemnările autografe ale lui Franz Anton Hillebrandt. Desenul H este un plan al criptei, reduse în conformitate cu viziunea lui Hillebrandt la dimensiunile sanctuarului, transeptului şi sacristiilor[537]. Partea situată sub sanctuar corespundea criptei episcopale, cealaltă fiind rezervată canonicilor[538]. Planul I, realizat de Franz Anton Hillebrandt, se referă la localizarea construcţiilor episcopale[539].

Desfăşurate sub îndrumarea lui Hillebrandt, lucrările de finalizare ale catedralei orădene au impus concepţia acestuia, atât în ceea ce priveşte realizarea faţadei, cât şi a decoraţiei interioare. Datorită intervenţiei sale, au fost aduse o serie de modificări, conforme cu spiritul mai raţionalist al barocului târziu austriac. În acest sens, cupola pe tambur a fost înlocuită de o calotă integrată acoperişului, sistem specific barocului austriac.

În 1778 s-a trecut la realizarea faţadei, a tribunei orgii şi a turnurilor, acestea din urmă fiind consacrate în acelaşi an cu ocazia sărbătorii *Înălţării la cer a Mariei*[540]. Turnurile, realizate tot sub supravegherea lui Hillebrandt, reduc mult din aspectul echilibrat al edificiului, fiind considerate ca fiind prea joase în raport cu masivitatea construcţiei. Din punct de vedere al morfologiei stilistice,

---

Familii, datate în 1778

535Biró József, *op. cit*, p. 145

536Arhivele Statului Oradea, *Fond Episcopia romano-catolică*, *Acte Publico-Ecleziastice*, Dosar 97, fila nr. 38; 39; 40; 41; Biró József, *op.cit*, p. 47

537Agata Chifor, *Oradea barocă*, Editura Arca, 2006, p. 128 (Planul, după Kapossy; în Kelény György, *Franz Anton Hillebrandt*, Budapesta,1976)

538Kelény György, *op. cit*., p. 24

539Agata Chifor, *Oradea barocă*, Editura Arca, 2006, p. 129 (Planul, după Kapossy, în Kelény György, *Franz Anton Hillebrandt*, Budapesta,1976)

540Bunyitay Vincze, *A Nagyváradi L. Sz. Székesegyház* [Catedrala de rit latin din Oradea], Oradea, 1880, p.29

elementele impuse de Hillebrandt în concepţia faţadei şi a interiorului exprimă reticenţa acestuia faţă de somptuozitatea barocului italian şi preferinţa pentru stilul *zopf*, la modă în capitala Imperiului Habsburgic. Originar în Franţa, noul stil s-a răspândit din a doua jumătate a secolului al XVIIII-lea şi în cadrul Imperiului Habsburgic, exprimând tranziţia barocului târziu spre neoclasicism[541]. Afirmându-se ca orientare clasicizantă, proprie barocului târziu, stilul *zopf* a determinat renunţarea la morfologia somptuoasă şi teatrală a barocului matur, exprimând o preferinţă pentru formele calme, ponderate şi simplificate. Amprenta noului stil s-a exprimat cel mai bine la nivelul aspectului exterior al faţadelor. Printre elementele de morfologie tipice se remarcă ghirlandele din frunze dispuse sub formă de coroniţe şi panglici, motive decorative alcătuite din semicercuri, butoni, farfurii, draperii, panglici alcătuite din elipse sau în formă de meandre, urne decorate cu ghirlande. La Catedrala romano-catolică din Oradea se remarcă prezenţa frecventă a elementelor decorative în stil *zopf*, atât în cadrul decoraţiei interioare, cât şi în realizarea faţadei (Fig. nr. 45), ambele reflectând viziunea lui Hillebrandt. În acest sens, în decoraţia interioară sunt caracteristice viziunii sale cele patru ferestre ovale ale transeptului, încoronate de ghirlande, dispuse în coroniţe tipice stilului *zopf*, precum şi panglicile festonate de la balustradele tribunelor transeptului. În locul elementelor caracteristice barocului italian (coloane, statui plasate în nişe, accentuarea decorativismului faţadelor), Hillebrandt a propus o simplificare radicală a faţadei prin recursul la ferestre simple, rectangulare şi adoptarea unor elemente clasicizante, mai sobre: portalurile secundare ale bazilicii, încoronate cu frontoane triunghiulare, sub care sunt dispuse festoane împletite, formând console baroce târzii, preferinţa pentru frontoanele triunghiulare, înzestrate cu ghirlande tipice, motivul panglicilor festonate la ultimul nivel al turnurilor, fereastra ovală de deasupra portalului principal, tratarea în *rustica* a primului nivel al turnurilor, adânciturile practicate în suprafaţa peretelui la registrul median al turnurilor şi la pereţii transeptului. Un alt element caracteristic stilului *zopf* îl constituie preferinţa pentru liniile drepte şi frontoanele triunghiulare. Astfel, majoritatea deschiderilor, cu excepţia ferestrei ovale de deasupra portalului central şi a ferestrelor arcuite de la ultimul etaj al turnurilor, sunt dreptunghiulare, prevăzute fie cu frontoane dreptunghiulare, fie cu sprâncene orizontale.

Elementul inedit în concepţia faţadei îl constituie dispoziţia oblică a turnurilor, imprimând faţadei o dinamică specific barocă. Avansul şi retragerea liniei faţadei creează un puternic element de mişcare, preluat de cele două cornişe orizontale multiplu profilate, care delimitează trei registre şi conferă unitate ansamblului. Procesul de simplificare, în acord cu morfologia barocului târziu, a fost realizat şi la alte edificii ecleziastice provinciale, cum este "Biserica

541Gerő Laszló, *Az építészeti stilusok* [Stilurile arhitecturale], 1959, p.86

trinitarienilor" din Bratislava. Spre deosebire de faţada bisericii din Bratislava, unde pilaştrii sunt treptaţi, la Oradea ei au o profilare simplă, dar, în schimb în rezalitul central sunt geminaţi, purtând un fronton triunghiular subordonat coronamentului central[542].

Aspectul cel mai pregnant al faţadei îl constituie echilibrul şi simetria elementelor de articulare. Ca şi la alte biserici baroce provinciale, se remarcă concentrarea maximă a elementelor decorative la nivelul faţadei principale şi tratarea mai simplă a faţadelor laterale. Un alt element tipic baroc îl constituie reliefarea părţii centrale, corespunzătoare portalului principal. Sublinierea accentului central se realizează prin individualizarea elementelor de articulare, în contrast cu uniformitatea şi simplificarea registrelor laterale ale turnurilor. Astfel, la parter se evidenţiază portalul eprincipal. Acesta este prevăzut cu ancadrament rectangular, surmontat de un cartuş baroc în formă de scut festonat, fiind încoronat de o fereastră elipsoidală originală, cu bolţarul median marcat şi înălţat. Portalurile secundare sunt mai joase, prevăzute cu frontoane triunghiulare. Acestea sunt decorate cu festoane, formând console baroce târzii. Ferestrele rectangulare, situate deasupra lor, sunt prevăzute cu sprâncene de cornişă simple. Faţada este ritmată prin pilaştri cu capiteluri ionice, cu ghirlande între volute, care susţin cele două cornişe proeminente, ce îmbracă unitar faţada. Pilaştrii care flanchează elementele centrale de articulare (portalul principal la parter, fereastra centrală la etaj) sunt geminaţi, reliefând astfel partea centrală a faţadei. La etaj, fereastra centrală, rectangulară, este cea mai mare, fiind prevăzută cu un fronton triunghiular, decorat cu ghirlande. La dreapta şi la stânga sa, sunt ferestre prevăzute cu sprâncene de cornişă simple, orizontale. Parterul turnului este rusticat şi străpuns de o fereastră rectangulară, cu ancadrament simplu profilat şi bolţarul median marcat. Registrul al doilea, al turnurilor, e profilat prin chenare treptate, care se adâncesc în suprafaţa peretelui, încadrând o fereastră rectangulară îngustă, cu bolţarul median marcat. La ultimul nivel, turnurile sunt prevăzute, pe toate cele patru laturi, cu ferestre semicirculare, încadrate de pilaştri înguşti, terminaţi cu console. Baza ferestrelor este decorată cu panglici împletite formând elipse. Cele două turnuri, dispuse în unghiuri oblice faţă de faţadă, sunt încoronate cu acoperişuri tipic baroce în formă de bulb, arcuite în curbe şi contracurbe, prevăzute cu ferestre ovale închise, specifice epocii tereziene şi iozefine. Cea de-a doua cornişă a faţadei e surmontată de un fronton triunghiular; mica elipsă reliefată în câmpul acestuia susţinea emblema habsburgică. Frontonul realizează trecerea spre atica, racordată prin volute baroce târzii, având în centru motivul

---

542Virgil Vătăşianu, *Arta în Transilvania de la începutul secolului al XVII-lea până în primele decenii ale secolului al XIX-lea,* în *Istoria Artelor Plastice în România*, II, Bucureşti, 1970, p. 179

ceasului. Coronamentul central al faţadei se arcuieşte expresiv, corespunzător cu forma ceasului şi susţine cea de-a treia cruce a bisericii. Iniţial, de o parte şi alta a coronamentului, deasupra celor două volute, se aflau statui (realizate probabil de sculptorul în piatră Traviol, n. N. A.C.). Din cauza faptului că apăsau asupra faţadei, au fost înlăturate în 1832.

Tratarea faţadelor laterale este mult mai simplă. Navele şi corul sunt boltite cilindric pe dublouri, cărora le corespund în exterior câte patru contraforturi baroce în formă de volute, între care se află ferestrele rectangulare ale navei. Faţadele laterale sunt ritmate simplu prin pilaştri geminaţi, care încadrează ferestrele rectangulare ale tribunelor şi cele semicirculare, în forma unei jumătăţi de cerc, ale capelelor. Acestea din urmă sunt prevăzute cu sprâncene de cornişă semicirculare şi au bolţarul median marcat şi înălţat. Lui Hillebrandt i se datorează şi concepţia transeptului al cărui parter rusticat lasă loc unui panou adâncit, în chenare treptate, având în centru o fereastră elipsoidală. La etaj pereţii transeptului sunt ritmaţi prin pilaştri toscani surmontaţi de console baroce târzii care se integrează cornişei.

Concepţia faţadei după proiectul lui Hillebrandt este confirmată de folosirea unor elemente decorative identice cu cele care articulează faţada Palatului episcopal. În acest sens, sunt semnificative: concepţia capitelurilor ionice cu ghirlande între volute, a ferestrelor rectangulare cu bolţarul median marcat, parterul rusticat, precum şi pervazuri, ghirlande, console realizate în stilul *zopf.* Pentru evoluţia stilului lui Hillebrandt de la barocul matur spre stilul *zopf* este semnificativă prezenţa festoanelor împletite, dispuse în formă de ghirlande, considerate cel mai reprezentativ motiv al barocului târziu clasicizant din deceniul al 7-lea al secolului al XVIII-lea. De asemenea, la ambele monumente, în locul somptuozităţii decorative a fost preferată o decoraţie sobră, clasicizantă, bazată pe predominanţa liniilor drepte şi echilibrul clasic între orizontale şi verticale.

În ceea ce priveşte organizarea interioară, din pronaos se intră în nava centrală de 15 m lăţime, flancată de două nave laterale, mai înguste, prevăzute cu capele, iar la etaj cu tribune. În conformitate cu concepţia arhitecturală a iezuiţilor, nava centrală este mult mai largă, fiind destinată credincioşilor care ascultau slujba. Întrucât clerul dorea ca toată lumea să vadă şi să audă predica un loc important a fost conferit amvonului, devenit în epoca barocă mijlocul unei comunicări mai apropiate între cler şi masa credincioşilor. Predica demonstrativă a epocii *Contrareformei,* asociată cu muzica de orgă şi cu scenografia picturilor şi sculpturilor baroce vizau transpunerea credinciosului într-un spectacol divin, care în viziunea iezuiţilor, trebuia să impresioneze şi să instruiască în acelaşi timp[543]. La intersecţia navelor cu transeptul se află cupola la o înălţime de 24 de metri, înglobată acoperişului. Din cauza lipsei tamburului, luminarea interiorului se

543Lyka K., *A müvészet kőnyve*[Cartea Artei], Budapesta, 1909, p.160

realizează prin zece ferestre, situate sub bolţile navei. Sticla folosită aici provenea de la manufactura din Beliu, înfiinţată în 1741. Într-un inventar, datând din 1749, se ştie că se realizau diferite sortimente de sticlă, inclusiv pentru geamuri rotunde (*orbiculorum*), aşa cum sunt şi cele de la tribunele Bazilicii din Oradea[544]. De asemenea, vitraliile în stil neoclasic realizate pentru acelaşi monument de artistul Kratzman Ede în 1878 după desenele pictorului Francisco Storno, au avut ca materie primă table de sticlă colorate de la Beliu[545].

Interiorul bisericii este înconjurat de un antablament bogat profilat. Alcătuit din arhitravă în două benzi, friză decorată cu frunze de acant, realizate în frescă şi o cornişă proeminentă, antablamentul introduce un ritm dinamic în articularea interiorului, fiind susţinut de pilaştri geminaţi prevăzuţi cu capiteluri compozite. Aceştia articulează pereţii navei centrale după ritmul 2-2-2-2-1, începând de la tribuna orgii până la transept. Pereţii sanctuarului sunt ritmaţi prin aceeaşi pilaştri cu capiteluri compozite poleite. Cupola se sprijină pe patru stâlpi masivi, ritmaţi de câte doi pilaştri cu capiteluri compozite. Prevăzute cu vitralii şi rămase în semiobscuritate, capelele contribuie la crearea atmosferei de mister a bisericii. Spaţiile de trecere dintre ele sunt delimitate prin coloane angajate cu capiteluri ionice care susţin o arhitravă.

Aflată sub semnul sintezei stilistice, Catedrala romano-catolică din Oradea îmbină planul de inspiraţie italiană cu o articulare decorativă tipică barocului târziu austriac. Morfologia acestuia este evidentă în tipul de biserică cu două turnuri, tratarea ponderată a faţadei în care îşi fac apariţia elemente caracteristice stilului *zopf*. Procesul de simplificare a morfologiei, realizat la catedrala orădeană reflectă barocul târziu, clasicizant promovat de Hillebrandt, fiind în acord cu modestia resurselor provinciale. În opinia regretatului istoric de artă, Acad. Virgil Vătăşianu, "concepţia de ansamblu e încă o expresie a arhitecturii din prima jumătate a veacului, dar în tratarea ceva mai reţinută a elementelor plastice se recunoaşte faza târzie a acestui baroc"[546]. Biserica a fost sfinţită la 25 iunie 1780, ocazie cu care episcopul Transilvaniei Ladislau Kollonitz a fost consacrat episcop romano-catolic de Oradea.

Considerată cea mai impunătoare construcţie barocă din Transilvania, Bazilica romano-catolică (1752-1780) reflectă fuziunea a două concepţii artistice, a italianului Giovanni Battista Ricca şi a austriacului Franz Anton Hillebrandt[547].

544Veronica Covaci, *Manufactura de sticlă din Beliu în prima jumătate a secolului al XVIII-lea,* în *Crisia,* Oradea, 1973, p. 225

545Tamás Alice, *Posibilităţi de cercetare a evoluţiei stilistice la producerea sticlei manufacturiere din Beliu,* în *Sargetia*, XXX, 1001-2002, p. 695

546Virgil Vătăşianu, *op.cit.*, p. 185

547Biró József, *Nagyvárad barokk és neoklassikus müvészeti émlékei*, Budapesta, 1932, p. 25-56; Alexandru Avram, Doina Lăutărescu, *Monumente de arhitectură în stil baroc din Oradea*, în

Organizarea spaţială a bisericii urmează un plan frecvent în lumea catolică a *Contrareformei*, la a cărui expansiune artistică a contribuit în special Ordinul iezuit. Planul longitudinal, în formă de cruce latină, prevăzut cu cupolă şi şiruri de capele laterale, iniţiat de arhitectul Vignola la Biserica " Il Gesu" din Roma a servit ca model pentru întreaga creştinătate, fiind aplicat şi în Transilvania mai întâi la Biserica iezuiţilor din Cluj (1718-1724). Prezentă şi la Bazilica romano-catolică din Oradea, planimetria specifică Ordinului iezuit evidenţiază viziunea *Contrareformei* asupra credinţei şi a cultului: lărgirea navei mediane, mai luminată pentru a facilita participarea credincioşilor la slujbă, compartimentarea navelor laterale, rămase în obscuritate în mici capele pentru cultul individual, picturi de altar de mari dimensiuni realizate într-o manieră emoţională, orgă deasupra tribunei vestice, amvon şi confesional. În 1992 catedrala a fost ridicată de Papa Ioan Paul al II-lea la rangul de Basilica Minor.

Picturile de altar ale bisericii dispuse în mici capele de o parte şi alta a navei centrale ilustrează teme compoziţionale specifice spiritualităţii *Contrareformei*. Tema altarului principal, "Înălţarea la cer a Fecioarei Maria"(1779) de cunoscutul pictor austriac Joseph Vincenz Fischer, reprezentând deopotrivă hramul bisericii, reflectă dogma catolică a glorificării celeste a Mariei. Lucrările "Sfântul Ladislau" (Joseph Vincenz Fischer) " Apoteoza Sfântului Ioan Nepomuc", "Sfântul Evanghelist Ioan" (Johann Ignaz Cimbal) ilustrează un comandament al *Contrareformei* prin vizualizarea momentului de excepţie al miracolului. Compoziţiile "Răstignirea", realizată în 1786 de pictorul sârb Teodor Ilici, la fel ca picturile de altar, de aceeaşi intensitate emoţională, " Despărţirea Sfinţilor Apostoli Petru şi Pavel" şi "Martiriul Sfintei Barbara" reflectă latura dramatică a creştinismului, exploatată în scop persuasiv de arta religioasă a *Contrareformei*. Elementele naturaliste utilizate în redarea suferinţei, martiriului, dramei, patetismul scenelor au ca finalitate impresionarea privitorului şi stimularea devoţiunii.

Realizată de bavarezul Johann Nepomuk Schöpf, fresca cupolei amplifică atmosfera de mister a bisericii, introducând privitorul într-o lume iluzorie, populată de îngeri şi sfinţi, surprinşi într-un vârtej ireal, cu scopul de a stimula meditaţia şi evlavia credinciosului. În pictarea frescei a fost luată ca model Biserica

---

Buletinul Monumentelor Istorice, An XLII, nr. 2, 1973, p. 66-68; Alexandru Avram, Ioan Godea, *Monumente istorice din Ţara Crişurilor*, Editura Meridiane, 1975, p. 34-35; Agata Chifor, *Barocul ecleziastic la Oradea*, în *Cele Trei Crişuri* (red. Antonio Faur), Seria a III-a, Anul I, octombrie-decembrie, 2000, p. 69; Nicolae Sabău, *Maestri italiani nell architettura religiosa Barocca della Transilvania/Maeştri italieni în arhitectura religioasă barocă din Transilvania*, Editura Ararat, Bucureşti, 2001, p. 97-104; Peter I. Zoltán, *Trei secole de arhitectură orădeană*, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2003, p. 14-16; Agata Chifor, *Barocul cultural-artistic în Oradea, Teză de doctorat*, Universitatea "Babeş-Bolyai", Facultatea de Istorie şi Filosofie, Cluj Napoca, 2015, p. 131-150; Agata Chifor, *Oradea barocă*, Editura Arca, 206, p. 120-137

San Andreea della Valle, văzută de episcopul Forgács Pál în perioada călătoriilor din Italia[548]. Sub aspectul tehnicii picturale, se remarcă folosirea unor elemente de scenografie: elemente de arhitectură falsă, redarea luminii supranaturale, sugerarea impresiei de plutire spaţială şi imponderabilitate. Transpuse din scenografia teatrală în pictură, aceste procedee iluzioniste erau utilizate cu scopul de a conferi autenticitate şi grandoare reprezentărilor transcendenţei. Scena de apoteoză pictată de Schöpf pe cupola Bazilicii din Oradea se integrează în lumea arhetipală a barocului, exprimându-i forţa persuasivă şi capacitatea imaginativă.

b.Palatul episcopal romano-catolic (1762-1776)

În sfera arhitecturii profane, barocul şi-a afirmat expresia cea mai caracteristică în palatele imperiale, regale şi princiare. Destinat exteriorizării prestanţei politice sau sociale, *palatul baroc* reflectă, la fel ca şi veşmintele somptuoase sau spectacolele liturgice şi muzicale, teatralitatea universului baroc. Spaţiu de desfăşurare a unor ceremonii fastuoase, palatul era pus în serviciul unei comunicări vizuale şi sociale, prin care categoriile din vârful ierarhiei îşi exprimau cu ostentaţie distanţa care-i separa de restul societăţii[549].

Pentru Europa Centrală, *Palatul de la Versailles* a constituit un model de referinţă în secolele XVII-XVIII. Viaţa de la curtea franceză, cu reprezentaţii somptuoase, impregnată de baroc vestimentar, muzical şi comportamental, a constituit un exemplu pe care monarhia austriacă şi principatele germanice s-au străduit să-l egaleze sau să-l întreacă[550].

Începând din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, în Europa Centrală a început un vast efort de reconstrucţie. După încetarea *Războiului de 30 de ani,* nobilimea şi clerul şi-au construit reşedinţe impunătoare al căror scop era, atât exprimarea poziţiei şi bogăţiei ctitorului, cât şi inaugurarea unui nou stil al vieţii de curte după modelul Versailles-lui şi a reşedinţelor vieneze. În întreaga Europă Centrală a secolului al XVIII-lea se constată o difuziune a arhitecturii rezidenţiale de inspiraţie franceză, în cadrul unor interpretări eclectice, tipice barocului austriac, cu dimensiuni şi în variante dictate de posibilităţile financiare

---

548Bunyitay Vincze, Málnási Ődon, *A váradi püspökség. A váradi püspökök a számuzetés e az újraalapitás korában (1566-1780)*, Debretin, 1935, ediţia din 2001 îngrijită de Szilágyi Aladár, p.299

549Agata Chifor, *Palatul episcopal baroc din Oradea*, în *Artă românească: Artă europeană* (coord. Marius Porumb, Aurel Chiriac), Academia Română, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Muzeul Ţării Crişurilor Oradea, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2002, p. 167-172

550V. Iliescu, *Antropologie culturală germană*, vol. II, Editura Napoca Star, Cluj, 1999, p. 39

ale comanditarilor. Diversitatea morfologică provincială, apărută pe fondul unei fundamentale unităţi de concepţie se explică prin formaţia diferită a meşterilor proveniţi, de multe ori, chiar din capitala Imperiului.

Concepţia arhitecturală şi viziunea plastică barocă se întâlnesc şi la Palatul episcopal romano-catolic din Oradea (B-dul Dacia, nr.1-3)[551]. Construit între anii 1762-1776, după planurile arhitectului austriac Franz Anton Hillebrandt (1719-1797), palatul este una din cele mai grandioase realizări ale acestuia (Fig. nr. 46). Format începând din 1734 în ambianţa Academiei vieneze, arhitectul a cunoscut creaţia lui Johann Lukas Hildebrandt (1668-1745). Şi-a completat formaţia în spaţiul german, studiind arhitectura militară şi civilă. Începând din 1739, timp de trei ani, a lucrat ca arhitect-desenator, alături de Balthasar Neumann (1687-1753), la reşedinţa episcopală de la Würzburg, fiind influenţat de spiritul clasicizant al maestrului său. În 1757 a primit postul de arhitect-şef al Camerei Regale din Buda, în locul lui Johann Baptist Martinelli (1701-1754). Din acest moment, a coordonat construcţii importante cu caracter oficial şi a executat comenzi la cererea elitei clericale şi nobiliare din Imperiu. Începând din 1760 a participat la construcţia Palatului regal din Buda, elaborând şi planurile acestuia. A proiectat, de asemenea, Palatul Grassalkovics din Pozsony (1760), Palatele Appóny (1761) şi Nyári (1765). În 1770 a luat parte la reconstrucţia Universităţii din Târnavia, unde a proiectat aripa nouă a facultăţii de medicină. În 1775 a coordonat reconstrucţia mănăstirii iezuite din Viena şi a proiectat Palatul Consiliului de Război. Între 1778-1779 a realizat planurile Palatului prepozitual din Nytra.

Kapossy János şi Kelény György, în monografiile consacrate arhitectului austriac Franz Anton Hillebrandt, susţin, la fel ca şi Biró József, că Balthasar Neumann ar fi exercitat cea mai puternică influenţă asupra creaţiei sale. Analogia se poate argumenta prin faptul că Palatul episcopal din Oradea reia într-o

---

551Biró József, *Nagyvárad barok és neoklasszikus müvészeti emlekéi,* Budapesta, 1932, p. 57-67; Kelény György, *Franz Anton Hillebrandt tervei a nagyváradi püspöki palotához,* în *Müemlékvédelem,* 1970, p. 43-45; Alexandru Avram, Doina Lăutărescu, *Monumente de arhitectură în stil baroc din Oradea,* în "Buletinul Monumentelor Istorice", An XLII, nr. 2, Bucureşti, 1973, p. 64-70; Rodica Hârcă, în *Repertoriul monumentelor din judeţul Bihor*, Oradea, 1974, p. 220; Alexandru Avram, Ioan Godea, în *Monumente istorice din Ţara Crişurilor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975, p. 36; Kelény György, *Franz Anton Hillebrandt*, Budapesta, 1976; Péter I. Zoltán, în *Nagyvárad épitészeti emlékei a barokktól a szecesszióig* [Vestigiile arhitecturale ale oraşului Oradea de la baroc la secesion],Oradea, 1998, p. 65-70; Agata Chifor, *Limbaj baroc în pictura Capelei Palatului episcopal romano-catolic din Oradea,* în *Biharea*, XXII-XXIII, *1995-1996*, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 1999, p. 149-156; Agata Chifor, *Palatul episcopal baroc din Oradea,* în vol. *Artă românească. Artă europeană* (coord. Marius Porumb, Aurel Chiriac), Academia Română, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Muzeul Ţării Crişurilor Oradea, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2002, p. 167-172); Agata Chifor, *Oradea barocă*, Editura Arca, Oradea, 2006, la p. 137-149

variantă simplificată o serie de motive întâlnite de arhitect pe şantierul reşedinţei episcopale din Würzburg (Fig. nr. 47). Se poate remarca, în acest sens, concepţia asemănătoare a rezalitului central, cu caracter festiv, al celor două palate. În ambele cazuri, acesta este evidenţiat, la primul etaj, prin câte cinci ferestre ample, terminate în arc semicircular, iar la etajul al doilea prin câte cinci ferestre ovale. Este similară şi concepţia acoperişului tipic baroc, mansardat în două trepte la nivelul rezalitului central. Interpretarea simplificată a motivelor de la Würzburg este explicabilă prin influenţa stilului *Ludovic al XVI-lea*, aflat la modă în epocă. Kapossy János şi Kelény György îl consideră pe Franz Anton Hillebrandt cel mai caracteristic reprezentant al stilului *Ludovic al XVI-lea* în varianta sa austriacă, cunoscută sub denumirea de stilul *zopf* [552].

După Biró József unul din planurile iniţiale ale palatului baroc din Oradea era inspirat direct din cel al reşedinţei din Würzburg, prevăzând un repertoriu ornamental ce cuprindea balconaşe şi statui.

Având la dispoziţie întinsa suprafaţă a unei platforme, situată pe o mică înălţime în afara oraşului propriu-zis, arhitectul a proiectat în imediata apropiere a catedralei un palat cu trei niveluri. Piatra de temelie a fost pusă într-un cadru festiv la 23 mai 1762, în prezenţa episcopului Patachich Adám[553]. Pe piatra de temelie se putea citi numele arhitectului proiectant al palatului şi al coordonatorului şantierului: "operis universi architecto Franz Xav. Hillebrandt (Aedili) Ioan Mich. Neumann"[554], confirmând realizarea Palatului orădean după planurile renumitului arhitect austriac. La construirea palatului a fost folosită mâna de lucru a iobagilor de pe domeniul episcopal, realizându-se o repartizare pe sate a acestora[555].

Ca cea mai mare parte a construcţiilor vremii, Palatul baroc din Oradea ilustrează planul de inspiraţie franceză, în forma literei U, obţinut prin alăturarea la faţada principală a două aripi laterale. Intrarea este marcată de o poartă din fier forjat, cu elemente decorative în stilul barocului francez. Coronamentul porţii, în forma unui fronton baroc, arcuit în curbe şi contracurbe ample, este racordat prin imitaţii de volute. Central, este surmontat de literele IHS, înscrise într-un medalion oval, pe care se sprijină o cruce cu raze. Emblemă a Ordinului iezuit, literele sunt abrevierea sintagmei "Jesus Hominum Salvator"(Iisus salvator al

---

552Kelény György, *Franz Anton Hillebrandt*, Budapesta, 1976; stilul *zopf*, stil afirmat în arhitectură, pictură şi arta decorativă din Europa Centrală, în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea. Considerat, alături de stilul rococo, o ramură tardivă a barocului. Denumirea stilului este o aluzie la coafura specifică epocii, în care perucile ofiţerilor prusaci se terminau cu o codiţă. De aici derivă şi preferinţa stilului pentru motive împletite cum sunt: panglici dispuse în fundiţe, ghirlande cu capetele atârnate liber sau formând în partea centrală a compoziţiei, medalioane ovale şi rotunde
553Biró József, *op. cit.*, p. 57
554*Ibidem*, p. 57
555Bunyitay V., *op. cit.*, p.338

oamenilor). Acoperişul mansardat, în două trepte, situat în dreptul rezalitului principal este, de asemenea, de inspiraţie arhitecturală franceză.

Faţada principală, cu lungimea de 102,3 m este articulată cu 25 de axe, corespunzătoare numărului de ferestre de la fiecare din cele 3 niveluri. Partea centrală, compusă din 5 axe, este delimitată printr-un pronunţat rezalit, cu colţurile rotunjite. La dreapta şi la stânga sa se află câte un rezalit mai discret, compus din 2 axe, care se repetă şi la extremităţile edificiului. Prevăzut cu ferestre terminate în segment de arc, întregul parter este rusticat, tratat ca un soclu pentru etajele, unite prin pilaştri cu capiteluri ionice şi lesene. Considerat de gală, etajul I e ritmat prin ferestre prevăzute cu coronamente în segment de cerc sau în formă de acoladă, având în interiorul lunetei busturi figurative realizate din stuc. Accesul în palat se face printr-un portal principal mai amplu, cu traseul arcuit în formă de mâner de coş, flancat de 2 portaluri secundare, mai scunde şi mai înguste. Intrarea principală corespunde unui vestibul larg, subîmpărţit prin stâlpi masivi cu capiteluri ionice, în două spaţii boltite separat. Din vestibul se deschid la dreapta scările monumentale, ce duc spre salonul de onoare. Dincolo de stâlpii care subîmpart vestibulul, la dreapta şi la stânga se deschid coridoarele de acces spre încăperile parterului, prevăzute cu ferestre spre curtea interioară. Spre etaj conduc cinci scări, una principală, una secundară şi trei în spirală. Două dintre acestea din urmă conduc şi spre încăperile din pivniţă[556].

Mai simplu şi mai mic decât palatele baroce apusene, edificiul orădean îndeplineşte aceeaşi funcţie reprezentativă ca şi acestea. Concepţia estetică barocă a spaţiului cu funcţie de reprezentare este ilustrată de evidenţierea plastică a imensei faţade principale, destinată primirii, de scările festive şi îndeosebi de salonul de onoare, cel mai fastuos şi mai important dimensional, situat la primul etaj.

Destinat recepţiilor şi ceremoniilor de la curtea episcopală, închizând în sine cea mai mare semnificaţie socială, salonul este nucleul în jurul căruia se organizează clădirea şi axa de simetrie a acesteia[557]. Ca la toate palatele baroce, salonului de onoare îi corespunde în exterior rezalitul mijlociu, cel mai expresiv, în acelaşi timp elementul compoziţional dominant al întregii faţade. Ceva mai mare decât restul clădirii, acesta este marcat la parter prin portalul principal, iar la etaj printr-o maximă concentrare a elementelor de articulare şi decor. Astfel, cele 5 axe ale rezalitului sunt marcate prin cele mai mari ferestre ale faţadei, cu baza subliniată prin baluştri şi coronament alcătuit din ghirlande şi coroniţe tipice stilului *zopf* (Fig. nr. 48). Ferestrele etajului al II-lea sunt ovale, fiind

556*Ibidem*
557Kelény György, *Kástélyok, kútiak, villák* [Castele, curii, case], Editura Corvina, Budapesta,1974, p.13

încoronate de scoici realizate din stuc. Cele două etaje sunt unite prin pilaştri dublaţi, prevăzuţi cu capiteluri ionice, cu ghirlande între volute. La sublinierea motivului central al faţadei contribuie rotunjirea expresivă a colţurilor rezalitului, frontonul triunghiular, acoperişul dublu mansardat cu lucarne ovale, încadrat de două pinioane teşite. Acest corp cuprinde portalul monumental, carosabil şi scara de onoare ce duce spre salonul festiv. Portalul principal, mai înalt şi mai larg, cu morfologia tipic barocă în formă de mâner de coş, este flancat de pilaştri cu capiteluri decorate cu triglife. Pe capiteluri se sprijină urne clasicizante, decorate cu ghirlande în stil *zopf*. În centrul portalului principal figurează o consolă proeminentă, încadrată de ghirlande, iar portalurile secundare, mai scunde, sunt marcate prin motivul draperiei. Decoraţia sculptată, datorată meşterilor ce lucrau sub coordonarea lui Johann Michael Neumann (menţionaţi în *Registrul de cheltuieli* al canonicului Solomon ca "Stuccatori Viennensi")[558], cuprinde capiteluri ionice, baluştri şi ghirlande expresive la nivelul rezalitului central, sprâncene de cornişă curbe sau în acoladă, busturi figurative cu draperii învolburate din stuc la primul etaj. Faţadele secundare, cu vedere spre parcul interior, reiau simplificat decoraţia faţadei principale.

De plan oval, salonul ocupă în interior partea centrală a clădirii, pe înălţimea a două etaje (19,30 m L, 12,75 m l, 12,20 h). Pictura pereţilor şi a plafonului a fost realizată în 1879 de Francisco Storno (1821-1907), din însărcinarea episcopului Lipovniczky (1868-1885). Deasupra uşilor, artistul a pictat în *grisaille*, portretele împăraţilor Franz Jozsef şi Elisabeta, aluzie la celebrarea nunţii de argint a acestora. În cadrul unei serii de medalioane circulare, au fost pictate, tot în *grisaille*, personalităţi orădene ca Pazmany Peter, Iannus Pannonius, canonicul Rogerius, episcopii Patachich Adám, Forgács Pál, Augustin Benkovich, Gheorghe Martinuzzi, Ioan Vitéz, Pray György. La acestea se adaugă o bogată decoraţie neo-renascentistă, alcătuită din ghirlande, fructe, festoane, *putti*, alături de expresive capiteluri compozite din stuc poleit[559]. Plafonul era decorat cu fresce plasate în ancadramente pictate, reprezentând scene din viaţa *Sfântului Ladislau*, fondatorul primei catedrale romano-catolice din Oradea, în *Evul Mediu*. Acestea au fost acoperite cu tencuială în perioada comunistă. Lucrările de restaurare interioară a Palatului, iniţiate după retrocedarea acestuia Episcopiei romano-catolice, au scos la iveală, atât decoraţia în frescă a salonului de onoare (cu scene din viaţa *Sfântului Ladislau*, precum şi seria medalioanelor pictate *grisaille*), realizată în secolul al XIX-lea de Francisco Storno, cât şi decoraţia murală în stil baroc a sălilor şi coridoarelor palatului, realizată în ultimele două decenii ale secolului al XVIII-lea, acestea din urmă fiind scoase la lumină în anul 2018. Cea mai

558Biró József , *op. cit*, p. 47
559*Ibidem*, p. 67

expresivă din punct de vedere tematic şi stilistic pare a fi decoraţia în frescă din sălile cu caracter reprezentativ de la etajul I. În cadrul fragmentelor de frescă originale provenite din epoca barocă (identificate până acum) se remarcă peisaje pitoreşti, redând oraşe cu ziduri de cetate şi poduri, peisaje acvatice cu căsuţe şi copaci, peisaje marine cu corăbii, scene de luptă şi ghirlande iluzioniste, stucaturi cu fructe pictate în nuanţe calde, pe un tavan pictat în albastru.

Întrucât împărăteasa Maria Tereza nu dorea amânarea construcţiilor de la catedrală, în iunie 1769, l-a trimis la Oradea pe consilierul imperial Koller József, ca împreună cu Hillebrandt, să analizeze starea construcţiilor şi situaţia materială a episcopiei. Hillebrandt ar fi trimis la Viena referate, însoţite de 17 planuri. Datorită situaţiei materiale precare a Episcopiei romano-catolice, Palatul baroc din Oradea a fost realizat, în cele din urmă, pe baza unor planuri simplificate. Planurile originale ale Palatului episcopal din Oradea, realizate de Franz Anton Hillebrandt şi transpuse în realitate, cu unele modificări, au fost descoperite şi publicate de Kapóssy János, ele fiind publicate monografia consacrată arhitectului Franz Anton Hillebrandt[560], respectiv în lucrarea lui Kelényi György[561]. În aceste planuri este evidentă dispunerea sălilor în anfiladă, de o parte şi de alta a unui salon central, marcat la nivelul etajelor I şi II. Planurile celor trei niveluri (parter, etajul I, etajul II) ilustrează elementele specifice de organizare spaţială, în funcţie de destinaţia sălilor, la parter fiind marcate bolţile boeme ale vestibulului, corespunzător intrării, precum şi ale coridoarelor de acces spre încăperi[562]. Planul primului etaj evidenţiază concepţia spaţială barocă a organizării în funcţie de axul de simetrie al rezalitului central. Astfel, el evidenţiază la nivel interior, relevanţa conferită în palatul baroc salonului de onoare, cu caracter reprezentativ (Fig. nr. 49). Aceeaşi relevanţă este acordată Capelei palatului, situată în aripa nordică dreaptă, vestibulului patrulater amplu, ce precede intrarea în salon, precum şi “anticamerelor”, bibliotecii, salonaşelor şi cabinetelor, situate de o parte şi de cealaltă a salonului de onoare. Sunt marcate pe plan, la nivelul primului etaj, scările în spirală, tipic baroce, în preajma salonului de onoare şi a dormitorului episcopal.

Un element tipic pentru structura spaţială barocă îl constituie riguroasa dispunere a sălilor în acelaşi ax (în anfiladă), de o parte şi alta a salonului de onoare. Acest aspect, tipic organizării spaţiale a palatelor baroce, este surprins în unul din tab lourile realizate de pictorul orădean Macalik Alfred. Datat în 1942, acesta a fost inspirat de “Salonul roşu”, cu candelabru în stil secession, din palatul orădean[563] (Fig. nr. 50).

560Kapossy János, *Franz Anton Hillebrandt (1719-1797)*, Budapesta, 1924

561Kelény György, *Franz Anton Hillebrandt*, Budapesta,1976

562Apud Agata Chifor, *Oradea barocă*, Editura Arca, 2006, p. 139

563Macalik Alfred, *Salonul roşu cu candelabru*, ulei pe caton, 620x730mm, semnat şi datat stînga

La dreapta şi la stânga salonului de onoare se află câte cinci încăperi, care se deschid una în alta, aspect surprins şi în tabloul lui Macalik. La acest nivel se aflau camerele încăpătoare, destinate locuirii, primirii oaspeţilor şi reprezentaţiilor de la curte, iar în aripa dreaptă- Capela. Sălile cu vedere spre catedrală şi parcul interior, precum şi cele din vecinătatea Capelei, au fost destinate locuirii de episcopul Patachich[564]. Din salonul de onoare spre stânga se intra într-o mică încăpere, prevăzută cu un şemineu de marmură, apoi în salonul "schonbrunnez", decorat cu mobilier rococo, comandat de episcopul Schlauch Lörinc (1887-1902), cu ocazia vizitei împăratului Franz József în 1890. Localizarea acestuia este identificabilă după graţioasa sobă de faianţă în stil rococo, plasată într-o nişă, care apare şi în tabloul "Interior roşu", pictat de Macalik Alfred, datat în 1946[565](Fig. nr. 51). Pe pereţii acestui salon, tapetat cu mătase vişinie, erau expuse, aşa cum se vede în tablou, o parte din portretele episcopilor orădeni, dintre care iese în evidenţă portretul monumental al episcopului Schlauch Lörinc, realizat de renumitul artist Benczúr Gyula în anul 1900 şi premiat la Expoziţia internaţională de la Paris. Acest salon era prevăzut cu un candelabru de cristal în stil baroc, aşa cum se vede şi într-o fotografie din secolul al XX-lea (portretul realizat de Benczúr Gyula este un element de datare a fotografiei, posterioară anului 1900, n.n. A.C.)[566]. Tapetarea pereţilor cu mătase vişinie este probabil posterioară epocii baroce propriu-zise, când aceştia erau acoperiţi cu picturi murale originale, aduse la lumină cu ocazia restaurărilor demarate la Palatul episcopal în anul 2018.

Un alt tablou semnat de Macalik Alfred, "Interior din Palatul baroc"[567](Fig. nr. 52) oferă imaginea unei încăperi, prevăzute cu şemineu baroc din marmură roz, existent şi astăzi (prima încăpere din Salonul de onoare spre stânga). Pereţii tapetaţi cu mătase vişinie erau decoraţi cu portrete de prelaţi. Pe una din laturi se vede o canapea şi două fotolii în stil rococo, central- un candelabru de cristal în stil baroc, iar spre margini- uşile, încadrate de draperii din catifea vişinie, cu falduri dispuse după moda barocă.

Tot în această aripă se afla o sală de recepţie şi cabinetul de lucru al episcopului. Din dormitorul episcopal, situat în colţul nordic, printr-un mic culoar, se ajungea în biblioteca personală a episcopului. Piesa cea mai remarcabilă a sălii era monumentala sobă stil rococo, vizibilă şi astăzi, care de asemenea, este un element de identificare a încăperii. Din această sală, două uşi se deschideau spre

---

jos Macalik (1)942, Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor

564Bunyitay Vincze, Málnási Ődon, *op.cit.*, p. 341

565Macalik Alfred, *Interior roşu*, ulei pe carton, 720x1050mm, semnat şi datat stânga jos Macalik (1)946, Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor

566Apud Agata Chifor, *Oradea barocă*, Editura Arca, 2006, p. 142

567Macalik Alfred, *Interior din Palatul baroc*, ulei pe carton, 720x1030mm, semnat şi datat stânga jos Macalik (1)942, Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor

elegantul parc în stil englezesc din curtea interioară, delimitată de aripile laterale ale palatului, iar pe uşa vestică se intra în Capela episcopală[568].

Element nelipsit al palatelor baroce, Capela situată în aripa dreaptă a clădirii ocupă, ca şi salonul de onoare, înălţimea a două etaje. Mensa altarului, realizată din marmură roz de Vaşcău, e situată în latura vestică a încăperii. Pictura de altar, frescele care decorează pereţii şi plafonul au fost realizate în intervalul cuprins între anul 1773- data sosirii pictorului la Oradea şi 1776 (data transferării episcopului orădean la Kalocsa) de pictorul bavarez Johann Nepomuk Schöpf (1735-1785). Bunyitay Vincze afirmă că în anul 1767 episcopul Patachich Adám i-a consacrat preoţi, în această capelă, pe Fogorosi András şi pe Molnár Petér. Din această informaţie rezultă că în 1767 Capela era finalizată din punct de vedere arhitectural.

Din bibliotecă se trecea în "Mica sufragerie", tapetată cu mătase vişinie. Ea a fost decorată cu tablouri inspirate din *Vechiul Testament*, dăruite de Maria Tereza episcopului Patachich. De mari dimensiuni, lucrările pot fi atribuite Şcolii lui Nicolas Poussin, prezentând similitudini de viziune compoziţională cu operele acestuia pe aceeaşi temă: "Trecerea Mării Roşii", "Adorarea viţelului de aur", "Moise scoţând apă din stâncă" şi "Minunea manei".

De cealaltă parte a salonului de onoare, se aflau: sala consiliului episcopal, prevăzută cu o garnitură de mobilier stil *Empire*, salonul roşu, cu galeria de portrete papale şi canonicale, urmate de patru camere de primire princiare. În prima din sălile de primire se afla o vastă colecţie de gravuri vechi. Un tablou realizat de Macalik Alfred în anul 1926 atestă aspectul interior al *Sălii gravurilor*, prevăzută cu o măsuţă rococo şi un candelabru în stil secession (Fig. nr. 53)[569].

Aşa cum se vede şi din cele patru picturi, semnate de Alfred Macalik, pereţii saloanelor de gală din palat erau tapetaţi în secolul al XX-lea cu mătase de culoare vişinie. Restaurările iniţiate în 2018 la Palatul baroc au scos la iveală vestigii originale ale picturii murale, realizate în stil baroc, cu pigmenţi naturali (nuanţe de roşu, verde turcoaz, verde smarald, ocru, bej, gri, albastru deschis etc.), mărturie a importanţei care a fost conferită, în secolul al XVIII-lea, saloanelor de primire, cu caracter reprezentativ.

Stând sub semnul funcţionalităţii, etajul al II-lea este articulat de ferestre mai mici, rectangulare, prevăzute cu sprâncene de cornişă simple.

În 1769 comisia de anchetă, alcătuită din Köller şi Hillebrandt a evaluat starea construcţiei în acel moment şi a elaborat un referat, înaintat împărătesei Maria Tereza; din motive de ordin financiar s-a propus renunţarea la decoraţia

568Bunyitay Vincze, Málnási Ődon, *op.cit*

569Macalik Alfred, *Sala gravurilor*, ulei pe carton, 730x990mm, semnat şi datat stânga jos Macalik (1)926, Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor

cu vaze, statui şi balcoane a faţadelor dinspre curte ale palatului, precum şi la galeriile de legătură[570]. Referatul a fost însoţit de planuri ale reşedinţei episcopale şi ale anexelor sale (K, L, M, N, O, P, Q, R). Cu excepţia planului Q, acestea au fost identificate de Kapossy la Arhivele Statului din Budapesta (T. 18/10), fiind semnate toate de Franz Anton Hillebrandt[571]. Deşi aplicate doar parţial, planurile evidenţiază viziunea generală a lui Hillebrandt, intenţia acestuia de a cuprinde într-un ansamblu unitar (prin intermediul unui portic cu coloane) catedrala, palatul şi locuinţele canonicilor. Desenul K este un plan al parterului, unde se aflau locuinţele servitorilor; iar desenele L şi M sunt planuri ale primului, respectiv celui de-al doilea etaj. Desenele N şi O sunt planuri ale galeriilor, care ar fi trebuit să realizeze legătura dintre palat şi catedrală, atât la nivelul parterului, cât şi al primului etaj. Aspectul exterior al acestora este parţial vizibil pe planul R al faţadei principale .

În opinia istoricului de artă Dr. Alexandru Avram, arhitectul austriac Franz Anton Hillebrandt "a reuşit să ofere în edificiul orădean chitesenţa artei sale, realizând un monument deosebit de valoros în contextul arhitecturii barocului târziu"[572].

Intrând în 1739 în slujba ducelui de Schönborn, Franz Anton Hillebrandt a fost puternic influenţat de creaţia vestiţilor arhitecţi germani Johann Balthasar Neumann (1687-1753), Maximilian von Welsch (1671-1745) şi a austriacului Johann Lucas Hildebrandt (1668-1745)[573]. Cele mai multe analogii ale palatului orădean, remarcate prima dată de Biró József, Kapossy János şi Kéleny György, trimit la reşedinţa episcopală din Würzburg (1720-1744), creaţie a lui Johann Balthasar Neumann, la ridicarea căreia Franz Anton Hillebrandt a asistat. Cele două edificii au în comun, atât planul în forma literei U, inspirat de Palatul de la Versailles, cât şi elementele de articulare şi decor: marcarea salonului de onoare printr-un rezalit expresiv cu colţuri rotunjite, articularea acestuia cu ferestre mari, semicirculare la etaj şi ovale la mansardă, ritmarea etajului I cu ferestre rectangulare, prevăzute cu sprâncene de cornişă, simplificarea etajului al II-lea, situat sub semnul funcţionalităţii. Din schiţele de plan, care prevedeau decoraţii cu vaze, statui şi balustrade rezultă faptul că palatul din Oradea fusese conceput ca o replică de proporţii reduse a celui din Würzburg[574].

570Kéleny György, *Franz Anton Hillebrandt,* Budapesta,1976, p. 27

571*Idem, Franz Anton Hillebrandt tervei a nagyváradi püspöki palotához* [Planurile realizate de F. A. Hillebrandt pentru Palatul episcopal din Oradea], în *Müemlékvédelem,* 1970, p. 43-45 (Biblioteca Széchény, Budapesta)

572Alexandru Avram, Doina Lăutărescu, *Monumente de arhitectură în stil baroc din Oradea,* în *Buletinul Monumentelor Istorice,* XLII, nr. 2, Bucureşti, 1973, p. 64-65

573Biró József, *op. cit.,* p. 63

574Alexandru Bauer, *Arhitectul austriac Franz Anton Hillebrandt, constructorul palatului baroc la*

O altă operă a barocului german, care a constituit o sursă de inspiraţie pentru palatul din Oradea a fost *Orangeria din Fulda*, creaţie a lui Maximilian von Welsch. Şi la Oradea, ca şi aici, s-a recurs la rezalitul central, compus din cinci axe, încoronat cu fronton triunghiular şi acoperiş în trepte[575]. Alte analogii ale curţii interioare, respectiv ale faţadelor palatului orădean au fost relaţionate cu castelul din Pomersfelden, construit între 1711-1718 de Johann Dientzenhofer (1663-1726) şi Maximilian von Welsch[576].

Spre deosebire de soluţiile pronunţat decorative ale arhitecturii baroce sud-germane, care şi-au găsit apogeul în fastuoase interioare în stil rococo, Palatul baroc din Oradea se individualizează prin caracterul ponderat, echilibrat al concepţiei arhitecturale şi al procedeelor decorative, în acord cu morfologia barocului târziu. Monumentalităţii şi bogăţiei decorative care defineau arta maeştrilor săi, Franz Anton Hillebrandt le opune edificii de dimensiuni mai mici, caracterizate prin echilibrul dintre verticale şi orizontale şi folosirea moderată a elementelor de plastică decorativă, cum sunt ghirlande, falduri, sprâncene de cornişă.

Interiorul palatului reflectă ambianţa barocului central-european prin scările de onoare monumentale, fastuosul salon de onoare, riguroasa dispunere a sălilor în anfiladă, amplificând impresia de spaţialitate. Alături de elemente decorative baroce (pilaştri terminaţi cu capiteluri compozite, stucaturi), palatul păstrează importante vestigii ale lumii baroce, ca pictura în frescă a Capelei şi a saloanelor reprezentative (sfârşitul secolului al XVIII-lea), sobe de faianţă originale în stil baroc şi rococo, decorate graţios, în ritmuri sinuoase şi asimetrice, scări interioare originale cu traseul în spirală, respectiv stucaturi.

Palatul baroc din Oradea are de asemenea, analogii cu Palatele din Feltörony şi Bukkösd din Ungaria. Terminat în 1711 de Johann Lucas Hildebrandt, palatul din Feltörony îşi datorează ultima formă, cea din 1765, chiar arhitectului Franz Anton Hillebrandt[577]. Ca şi la Oradea, se remarcă preferinţa pentru sintetizarea maximă a elementelor decorative. Rezalitul pronunţat al salonului este ritmat printr-o alternare de ferestre şi pilaştri.

Cu Palatul din Bukkösd, edificiul orădean are în comun rezolvarea asemănătoare a motivului central al salonului de onoare printr-un rezalit cu colţurile rotunjite, mai înalt decât restul edificiului, încoronat cu fronton triunghiular şi acoperişul mansardat în trei trepte, tipic epocii tereziene[578].

Pornind de la prototipuri elaborate în ambianţa arhitecturii sud-germane,

---

Oradea, în *Buletinul Monumentelor istorice*, Anul XI, nr. 2, Bucureşti, 1971, p. 57-58

575Alexandru Avram, Doina Lăutărescu, *op.cit*, p. 65

576*Ibidem*

577Alexandru Avram, Doina Lăutărescu, *op.cit*, p. 66

578Kelény György, *Kastélyok, kúriak, villák* [Castele, curii, case], Budapesta, 1974, p. 13

Franz Anton Hillebrandt a realizat edificii aflate sub semnul barocului târziu ponderat. După perioada de înflorire a barocului matur, începând din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, în arhitectura şi plastica arhitecturală se renunţă la morfologia dinamică şi somptuoasă, în favoarea unei articulări decorative mai sobre şi mai ponderate, care va realiza tranziţia spre stilul neoclasic. Făcând trecerea spre neoclasicism, barocul târziu se defineşte prin predominanţa viziunii raţionale asupra celei de un decorativism somptuos a barocului italian sau a rococoului. La Palatul baroc din Oradea, construit între 1762-1776 predomină formele baroce tardive, dar pot fi sesizate şi influenţe ale noii viziuni estetice clasicizante. Caracterul clasicizant al barocului francez, luat ca model şi devenit componentă a barocului austriac şi german, a fost transmis şi în provinciile Imperiului Habsburgic, materializându-se în aşa numitul stil *zopf*. Asimilat în arta imperială în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, acesta s-a exprimat în plastica arhitecturală a faţadelor prin predominanţa liniilor drepte, recursul la detalii decorative statice, echilibrul dintre orizontale şi verticale şi introducerea sporadică a unor motive decorative specifice: ghirlande dispuse în coroniţe, urne prevăzute cu ghirlande[579].

În concluzie, Palatul baroc din Oradea, construit în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea după proiectul arhitectului austriac Franz Anton Hillebrandt, este o clădire reprezentativă, realizată în spiritul arhitecturii sud-germane şi austriece. Edificiul ilustrează, după moda epocii, tipul de reşedinţă în forma literei U, având ca motiv dominant salonul de onoare, detaşat în exterior printr-un rezalit expresiv. La fel ca la reşedinţele baroce din epocă, la salonul de onoare de la primul etaj se ajunge prin intermediul unor scări monumentale. Capela palatului a fost pictată în deceniul al şaptelea al secolului al XVIII-lea de pictorul bavarez Johann Nepomuk Schöpf. Pictura tavanului oferă o imagine a spaţiului celest ca epifanie a sacrului. Dominată de o mişcare multiaxială, generatoare a impresiei de plutire spaţială, ea reprezintă îngeri printre nori, într-o atitudine de devoţiune. Elementele arhitecturale (arcade, coloane) sugerează o prelungire a spaţiului real, contribuind la impresia de elansare a bolţii fictive. Estomparea tonurilor şi a contururilor spre centrul compoziţiei, formele evanescente ale norilor şi îngerilor, sugerează intensitatea comuniunii cu divinitatea. Pictura altarului, realizată de acelaşi autor, îl reprezintă pe Sfântul Carlo Borromeo îngenunchiat, în rugăciune[580], mulţumind Providenţei pentru încetarea epidemiei de ciumă din Milano. Se remarcă alăturarea, tipic barocă, a două planuri existenţiale: terestru, reprezentat de oamenii confruntaţi cu realitatea nemiloasă a epidemiei şi celest,

579Zádor Anna, Rados Jenö, *A Klassicizmus épitészete Magyarországon*, Budapesta, 1943, p. 17

580închinându-se în faţa unui altar cu reprezentarea sculpturală a lui Iisus răstignit dintr-o Capelă de Muntele Varallo, locul său preferat de pelerinaj

dominat de apariţia miraculoasă a îngerilor care adoră pe Iisus.

În perioada posterioară instaurării regimului comunist, în Palatul baroc au fost cazaţi refugiaţi greci, ceea ce a dus la deteriorarea clădirii. Între anii 1965-1971, clădirea a fost restaurată, adăpostind Muzeul Ţării Crişurilor[581] până la retrocedarea clădirii Episcopiei romano-catolice, respectiv mutarea muzeului în noul sediu de pe Strada Armatei Române. Edificiul, redevenit sediu al Episcopiei romano-catolice de Oradea a intrat din februarie 2018 într-un amplu proces de restaurare, urmând să găzduiască deopotrivă, un centru cultural destinat publicului, cuprinzând un muzeu al Episcopiei romano-catolice de Oradea, săli de concerte şi expoziţii.

c.Şirul canonicilor (1753-1875)

În aceeaşi perioadă cu construirea *Catedralei* şi a *Palatului* au fost ridicate, începând din 1753, locuinţele destinate prelaţilor catolici, cunoscute sub numele de *Şirul Canonicilor* (Şirul canonicilor, nr. 7-25). Şapte din cele zece case au fost terminate în deceniul al optulea al secolului al XVIII-lea. Cea mai veche parte este cea aflată la nr. 3, aşa-zisa "Casa Alapy", construită de acelaşi canonic între 1753-1758. Două dintre case au fost construite în 1863, iar ultima casă, de la nr. 15, în care a locuit episcopul Rómer Flóris, a fost terminată în 1875[582]. În fotografiile mai vechi se văd pomii fructiferi ai grădinii episcopale, care făcea legătura cu Catedrala romano-catolică din apropiere.

Cele zece corpuri juxtapuse au un aspect unitar, datorită porticului de la parter, prevăzut cu bolţi boeme şi 56 de arcade, sprijinite de stâlpi masivi (Fig. nr. 54). Datorită efectului spaţial inedit al interiorului boltit, ritmat repetitiv de înşiruirea cursivă a arcadelor, care dă privitorului impresia vizuală falsă că arcadele sunt din ce în ce mai mici, *Şirul canonicilor* a fost interpretat în literatura de specialitate ca un exemplu elocvent de *trompe l' oeil* realizat cu mijloace arhitecturale[583]. Fiecare modul are la parter un culoar de acces de sub portic, de o parte şi de alta a culoarului, aflându-se locuinţe dispuse asimetric. *Catedrala, Palatul baroc* şi *Şirul Canonicilor* constituie cel mai mare complex arhitectural în stil baroc din Transilvania, reflectând preferinţa pentru moderaţie, echilibru şi armonie a barocului orădean.

581 Péter I. Zoltán, *Barocul orădean*, în *Jurnal bihorean*, 29 mai 2002, p. 4

582 Biró József, *op. cit.*, p. 68-70; Alexandru Avram, Ioan Godea, *Monumente istorice din Ţara Crişurilor*, Editura Meridiane, 1975, p. 37

583*Ibidem*, p. 26

Biserica ortodoxă "Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavril"(1769-1779) din cartierul Velenţa

Spre sfârşitul secolului al XVIII-lea a avut loc pătrunderea barocului în arhitectura ecleziastică românească. Afirmarea barocului în spaţiul românesc şi ortodox nu a atras după sine modificări dogmatice sau liturgice. Populaţia ortodoxă, alcătuită din români, sârbi şi greci, a rezistat presiunilor catolicismului, preluând barocul ca o nouă formulă decorativă, ca un stil la modă în epoca respectivă. În jurul Bisericii ortodoxe din Velenţa s-a concentrat viaţa religioasă a românilor, dar şi a altor populaţii de religie ortodoxă: greci, sârbi, macedoneni. O mărturie a acestei unităţi de credinţă şi convieţuire religioasă o constituie monumentele funerare păstrate în apropierea bisericii.

Încă din timpuri străvechi, românii locuiau în număr mare în această parte a oraşului. Ei făceau parte din banderia episcopală, participând şi la apărarea Cetăţii Oradea, în schimbul unor privilegii. Din perioada în care comunitatea ortodoxă era datoare să presteze obligaţii militare, s-a păstrat steagul Miliţiei din Velenţa, datând încă din secolul al XVI-lea, etapă a confruntărilor cu turcii[584] şi care a existat în biserică până în anul 1942[585](Fig. nr. 55). La sfârşitul secolului al XVIII-lea, în acest cartier s-au stabilit militari sârbi, colonizaţi de Imperiu în virtutea aceloraşi servicii aduse Imperiului. Prezenţa acestora explică denumirea de Ráczváros (Oraşul sârbesc) şi Katonaváros (Oraşul soldaţilor) sub care apare acest cartier în documentele de arhivă în limba maghiară. În 1722 este menţionat târgul Velenţa, cu o administraţie proprie. La Arhivele Statului Oradea se află o hartă a acestuia, datând din 1795 ("Teritorius Varad Velentze Delineatio 1795")[586]. Cu indicaţii în latină şi maghiară, harta ilustrează localizarea reală a cartierului Velenţa ("Oppidus Varad Velentze") în spatele Cetăţii Oradea, vecinătatea acestuia cu satul Seleuş, locul de desfăşurare a târgurilor, prezenţa în zonă a morilor de pe pârăul Peţa, precum şi veniturile obţinute de administraţia fiscală domenială (Fig. nr. 56).

Tot în Velenţa se află cea mai veche parohie ortodoxă din Oradea. Lângă biserică exista sediul vechii reşedinţe a episcopilor ortodocşi ai Bihorului, înzestrată în decursul timpului cu numeroase odoare[587]. Se ştie că la intrarea

---

584Florian Dudaş, *Vechea Catedrală ortodoxă a Bihorului,* în vol. *Vechea catedrală ortodoxă a Bihorului. Biserica din Velanţa Orăzii*, Oradea, 2004, p. 158

585 *Memoriul* întocmit de Vasile Stanciu, preotul Bisericii ortodoxe "Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavril" din Velenţa, în data de 24 noiembrie 1970, Arhivele Statului Oradea, *Fond Parohia Ortodoxă*

586 Arhivele Statului Oradea, *Fond Colecţia de planuri*, inv.167, ds. 439: Planul târgului Oradea Velenţa, 1795

587 Florian Dudaş, op. cit., p. 145; Agata Chifor, *Imaginarul sacru la Oradea între tradiţie bizantină*

trupelor imperiale în Oradea, în oraş nu se afla în acel moment episcop catolic, ci doar episcopul ortodox Efrem Veniamin. Acesta este menţionat ca titular al episcopiei ortodoxe de Oradea în Diploma împăratului Leopold din 4 mai 1695, referitoare la privilegiile ilirice, care confirmă jurisdicţia Mitropoliei ortodoxe din Karlovitz asupra episcopiei de Oradea[588]. El a fost urmat de episcopul Petru Hristofor, venit cu scrisori de recomandare de la mitropolitul Ţării Româneşti Antim Ivireanul.

După dispariţia lui Petru Hristofor, românii ortodocşi din Oradea şi Bihor nu au mai putut avea episcopi proprii până în anul 1920. Ei au fost însă susţinuţi confesional şi juridicţional de episcopii sârbi şi români ai Aradului, care făceau vizitaţiile parohiale, hirotoneau preoţii, sfinţeau antimisele, verificau nivelul de instrucţie al preoţilor şi puneau la dispoziţia acestora sistemul de instrucţie, accesibil şi pentru ortodocşi, în contextul epocii iozefine. Lada arhierească realizată în 1774, în timpul episcopului Pahomie Cnezevici[589] servea în noul context, la păstrarea veşmintelor şi ornatelor episcopale, cu prilejul vizitaţiilor episcopilor ortodocşi ai Aradului în Bihor. La rândul lor, aceştia erau subordonaţi ierarhic mitropoliei ortodoxe de Karlovitz[590]. În acelaşi timp, atribuţiile administrative au fost exercitate de consistoriul local condus de un vicar.

Pomelnicul alcătuit de protopopul Ioan din Velenţa la 1721 menţionează construirea în 1720 a unei biserici cu fundaţie de piatră, pereţi zidiţi din cărămizi şi acoperiş din lemn, cu hramul *Sfinţilor Arhangheli Mihail* şi *Gavril,* în locul celei anterioare, care se învechise : "Pomelnicu de ctitorii sfintei biserici al săborului sfinţilor voevozi Arhangheli Mihailu şi Gavrilu, ce se prăznuieşte în luna lui Noembrie în 8 zile. Acesta iaste hramul aceştii sfinte Biserici. Şi a început a zidi biserica din raţ varăş în care oraş acum lăcuesc cătane, miliţie împărătească... Eu protopopul Ioan din Catonavaroş, vădzând că biserica cea de demult s-a învechit şi va să cadă, m-am jeluit către norodu să facem biserica, şi fiind oameni săraci şi neînvăţaţi n-au vrut. Iară eu, vădzând că nu vor să stee să facă biserica, cu ajutorul lui Dumnedzeu, la anul de la zidirea lumii 7228, iară de la naşterea lui Hristos 1720 în luna lui Maiu în 2 zile m-am apucat cu puţintel chelşig ce a avut biserica şi cu al meu din ce mi-a dat Dumnedzău şi m-am rugat lui s(veti) arhangeli Mihailu şi Gavrilu să-mi ajute. Ş-am mers în pădure la Săcădatu ş-am tăiat lemnul. Iară lemnul cel mare l-am tăiat din pădure de Tulca şi l-am adus cu mult chelşig,

şi baroc, Editura Arca, Oradea, 2008, p. 59-66

588 Gheorghe Liţiu, *Viaţa bisericească în Bihor în secolul al XVIII-lea,* în vol. *Din activitatea bisericească a Episcopiei Ortodoxe a Oradiei în ultimii două sute de ani*, Editura Episcopiei Ortodoxe Române a Oradiei, Oradea,1984, p. 24

589 Florian Dudaş, *Odoarele vechii catedrale ortodoxe a Bihorului*, Editura Lumina, Oradea, 2005, p. 33

590 Gheorghe Liţiu, *Viaţa bisericească în Bihor în secolul al XVIII-lea.*, loc. cit.

precum Dumnedzău ştie am tăiat şi peatră, cu care am făcut zidul de dedesuptul talpelor. Am plătit lucrătorilor cari au lucrat lemnul şi caria au făcut cărămizile şi care au zidit păreţii. Şi cari au făcut ceriul bisericii şi uşile şi ferestrile şi scaunele şi catapeteasma şi tot am isprăvit cu multă cheltuială, precum însuş Dumnedzău ştie ... Scris-am protopop Ioan din Catonavaroş mrşta dec(emvrie) 22 din 1721"[591]. Preotul menţionează că a comandat două clopote, pe care a scris numele lui "s(ve) ti arhangel Mihaiu".

Cu sprijinul comunităţii ortodoxe din *Oraşul Nou,* credincioşii din Velenţa şi-au construit o nouă biserică, între anii 1769-1779, pe locul bisericii ridicate de protopopul Ioan (Str. Anton Bacalbaşa, nr.6).

Edificarea acestei noi biserici de zid, în stilul baroc aflat la modă, a coincis în contextul secolului al XVIII-lea cu lupta pentru afirmarea şi păstrarea individualităţii etnice şi a credinţei tradiţionale. Vechea reşedinţa episcopală ortodoxă, redată în gravura lui Schútz József ca o casă cu fronton baroc era situată faţă în faţă cu Biserica ortodoxă din Velenţa (Fig. nr. 9A). Se ştie că această reşedinţă modestă a ars în incendiul din 1836 şi nu a mai fost refăcută. Pe locul ei a fost construită, la începutul secolului al XX-lea, actuala biserică parohială.

Lucrările de construcţie la biserica de zid au fost începute în 1768, sub supravegherea meşterului Schültz, biserica fiind construită din cărămidă lipită cu mortar de var fierbinte, în timpul preotului Ioan Clintoc[592]. Monumentul a fost sfinţit la 7 iulie 1779 în prezenţa lui Vichentie Ioanovici, mitropolit de Karlovitz, ceea ce denotă importanţa conferită acestei biserici în păstrarea credinţei ortodoxe. Din gravura lui Schütz József de la 1817 se vede că faţadele laterale ale bisericii erau străpunse de ferestre semicirculare, iar turnul decroşat, adăugat faţadei vestice, se termina cu un acoperiş tipic baroc, în formă de bulb.

Distrusă în incendiul din 1836, biserica a fost refăcută în stil baroc, după modelul iniţial, în 1864, când a fost realizat turnul actual, cu acoperiş simplu în formă de fleşă (Fig. nr. 57). Din punct de vedere al planimetriei, biserica se integrează în tipologia bisericii-sală, cu un singur turn în faţadă, derivat din arhitectura bisericilor de lemn şi generalizat în acestă perioadă în cadrul comunităţilor ortodoxe.

În interior, edificiul are aspectul unei încăpătoare nave unice (Fig. nr. 57.a) [593], având lungimea de 34,60 m, lăţimea de 12,30 m şi înălţimea de 14 m; la intrare există un mic pridvor, deasupra căruia se înalţă turnul, din care se trece în pronaos,

591 Nicolae Firu, *Monografia Bisericii Sfintei Adormiri,* 1934, p. 21

592 *Memoriul* întocmit de Vasile Stanciu, preotul Bisericii ortodoxe "Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavril" din Velenţa, în data de 24 noiembrie 1970, Arhivele Statului Oradea, *Fond Parohia Ortodoxă*

593 *Arhiva Episcopiei Ortodoxe Oradea,* Plan realizat cu ocazia reparaţiilor exterioare din anul 1971

surmontat de cafasul corului, susţinut de doi pilaştri din cărămidă.

Articularea exterioară a faţadelor stă sub semnul simplităţii; pereţii sunt ritmaţi prin pilaştri cu capiteluri dorice, alternaţi cu ferestre terminate în segment de arc. Acestea sunt prevăzute cu pervaze şi ancadramente din piatră profilată, care se alungesc în partea superioară, susţinând o sprânceană de cornişă curbată. Pe capitelurile pilaştrilor se sprijină o cornişă multiplu profilată, care marchează separaţia dintre navă şi turn.

Faţada principală, marcată printr-un accentuat rezalit, este dominată de turnul decroşat, cu secţiune pătrată, de 40 m înălţime. În cadrul faţadei principale se remarcă sublinierea axului central, corespunzător portalului. Terminat în segment de arc, acesta este marcat de un ancadrament din piatră profilată, surmontat de o sprânceană de cornişă semicirculară şi de o nişă îngustă, rectangulară, practicată în perete. Turnul situat deasupra faţadei vestice este racordat la corpul navei prin două porţiuni de zidărie curbate în formă de volută, străpunse în mijloc de câte o fereastră elipsoidală. Registrul inferior, pe toate cele 3 laturi vizibile ale turnului, este articulat cu câte o fereastră elipsoidală, cu traseul marcat printr-un ancadrament din piatră profilată. Pereţii laterali ai turnului sunt profilaţi cu panouri rectangulare, tipice barocului târziu. Ultimul nivel al turnurilor este străpuns pe toate cele patru feţe, de ferestre semicirculare cu o morfologie asemănătoare cu a celor de la navă, dar mai înguste şi cu bolţarul median marcat. Ferestrele turnului sunt prevăzute sub pervaze cu panouri de zidărie rectangulare. Ultimul nivel al turnului este înzestrat la colţuri cu pilaştri înguşti, prevăzuţi cu capiteluri dorice, care-i prelungesc pe cei din registrele anterioare, accentuând impresia de verticalitate. Deasupra lor cornişa se arcuieşte puternic pe toate laturile, pentru a face loc unui ceas.

Biserica este acoperită cu o boltă semicilindrică în cruce, întărită de arce dublouri. Acestea se sprijină pe şase pilaştri cu capiteluri compozite, cu o decoraţie vegetală, care trimite stilistic la morfologia plină de graţie a rococoului. Diagonalele bolţilor sunt subliniate prin ghirlande pictate. Pe unităţile de boltă din apropierea altarului sunt pictate *Naşterea Domnului*, respectiv *Învierea Domnului*, iar pe cele ale navei, cei patru Evanghelişti cu simbolurile lor.

Altarul semicircular, cu bolta decorată de *Ochiul divin*, înscris în triunghi, este delimitat printr-un iconostas de mare valoare artistică, pictat cu 49 de icoane, cu decoraţia sculpturală traforată şi poleită de sculptorii Axente şi Mihail (Pilthaurer, în germană “bildhaurer”), una din cele mai expresive realizări ale artei baroce de expresie ortodoxă din întreaga zonă de vest a ţării[594].

---

594 Marius Porumb, *Dicţionar de pictură veche românească din Transilvania. Sec. XIII-XVIII*, Editura Academiei Române, Bucureşti, p. 276; Florian Dudaş, *Odoarele vechii catedrale ortodoxe a Bihorului*, Editura Lumina, Oradea, 2005, p. 11

Un moment important pentru afirmarea confesiunilor necatolice l-a constituit *Edictul de Toleranţă* din 1781 al împăratului Iosif al II-lea, în urma căruia românii ortodocşi au obţinut recunoaşterea dreptului de a-şi ridica biserici de zid. În această perioadă s-au refăcut şi s-au ridicat cele mai multe biserici de zid din Bihor. *Edictul* menţinea primatul religiei catolice, dar acorda exerciţiu liber confesiunii ortodoxe. Considerată cea mai importantă reformă a lui Iosif al II-lea în domeniul vieţii bisericeşti, reglementarea a constituit un moment decisiv în istoria demersurilor susţinute de comunitatea ortodoxă din Oradea în vederea edificării unei biserici de zid în *Oraşul Nou.*

Pentru crearea *Oraşului Nou* un moment important l-a constituit ordinul comandamentului militar al Cetăţii din 1714, prin care au fost dărâmate toate casele pe o distanţă de 500 de metri de linia de apărare a oraşului. Lucrările de reconstrucţie au fost admise la vest de această linie, dezvoltându-se astfel *Oraşul Nou.* În 1720, în acest cartier existau 216 locuitori şi 10 case din piatră[595]. În această perioadă, comunitatea ortodoxă dispunea de o singură biserică, cea din Velenţa. Deplasarea credincioşilor la biserica din Velenţa se făcea cu greutate, mai ales când apele Crişului şi ale Peţei se umflau şi ieşeau din matcă. În vara anului 1784, cei doi reprezentanţi ai comunităţii ortodoxe, Mihai Püspöki şi Mihai Krişţoff au plecat la Viena pentru a prezenta împăratului petiţia comunităţii ortodoxe din Oradea.

Aprobarea cererii comunităţii ortodoxe (27 septembrie 1784), favorizată şi de contextul creat prin izbucnirea răscoalei lui Horea, a fost urmată de punerea pietrei de temelie a bisericii, la 9 noiembrie 1784, în prezenţa episcopului ortodox al Aradului, Petru Petrovici. Prezenţa vie a răscoalei lui Horea în conştiinţa poporului este confirmată de portretul lui Horea, pictat în ulei pe pânză, într-un medalion oval (lucrare originală, cu *trompe l' oeil* baroc)[596], dispus iniţial la cheia de boltă a arcadei de deasupra iconostasului (aflat în prezent în Muzeul Bisericii cu Lună şi înlocuit, la cheia de boltă, cu o copie tardivă).

Începerea şi desfăşurarea lucrărilor de construcţie ale bisericii în epoca iozefină explică faptul că monumentul poartă pregnant amprenta barocului tardiv clasicizant[597], definit prin numeroase elemente specifice stilului *zopf,* varianta

595 Biró József, *op. cit.*, p. 7

596 *Obiecte de artă veche bisericească din colecţia muzeală a Episcopiei Ortodoxe Române a Oradiei* (tipărită cu binecuvântarea Prea Sfinţiei sale dr. Vasile Coman, Episcopul Oradiei), Editura Episcopiei Oradiei, 1986, il. nr. 2

597 Epoca barocului tardiv clasicizant în spaţiul Europei Centrale este încadrată între anii 1780-1810, înţeles ca stil baroc în cadrul căruia se manifestă o ponderaţie decorativă şi o tendinţă antichizantă (Apud Zádor Anna, Rados Jenö, *A Klassicizmus építészete Magyarországon*, Budapesta,

austriacă a stilului *Ludovic al XVI-lea*: panglici legate în fundiţe, ghirlande dispuse sub forma buclelor de draperie sau coroniţe, *entrelacs*-uri, rozase, medalioane ovale, motive asimilate şi în decoraţia exterioară şi interioară a Bisericii cu Lună.

În 1786 lucrările de construcţie au fost încetinite din cauza prăbuşirii bolţii, în urma unor ploi torenţiale. Lucrările au fost reluate în primăvara anului 1787, când s-a reuşit procurarea fierului necesar pentru "legarea coloanelor din boltitură". Din mărturia preotului Ioan Clintoc din 1807, rezultă că biserica era terminată în 1790, deoarece la 17 noiembrie 1790 s-a ţinut aici prima slujbă: "Această biserică s-a început aşa: nu se putea pomeni de ar fi fost biserică neunită în Oraşul Oradea Mare, ci tot poporul neunit al Orăzii Mari umbla la biserică în V. V. (=Várad Velencze) până ce împăratul Iosif al II-lea, împăratul Romii au dat toleraţie adecă răbdare sau slobozirea legilor şi a se zidi biserica...atuncea eu mai jos numit eram paroh în V.V. (Várad Velencze) din anul 1770 şi de acolo slujam norodului neunit cu multă greotate, ducând încă şi morţii la Olf (Wolf, pădurea care se întindea de la gara Velenţa, acum distrusă) de-i îngropam, dar hule şi goanele de la uniţi câte păţeam cine le-ar putea scrie. Eu venit din satul Nojorid, român şi cu puţină învăţătură, dar în anul 1784 nouă şi biserică şi temeteul ni s-au slobozit şi aşa la 20 de zile octombrie ne-am şi mutat cu slujba în casa lui Niri Andras care stă azi de la altar peste uliţă. Iarăşi în şapte zile noiembrie s-au şi sfinţit şi s-au pus piatra fundamentală bisericii, iar în anul 1790 noiembrie 17 zile am şi intrat cu sfânta slubjă într-însa dară am trudit destul până la zidire, numai Dumnezeu ştie că şi în Velenţa am slujit în casă opt ani, până ce s-a zidit biserica aceea, şi aici iară în casă şase ani, până ce s-a zidit şi aceasta cu multă trudă şi strâmtoare, dar şi cu bucurie şi dor a norodului cum nu se poate scrie. Spre acesteia dară apărare şi patronie s-au aşezat şi pus hramul *Adormirei Maicii lui Dumnezeu*"[598].

Înzestrarea bisericii a continuat şi în următoarele decenii, fiind susţinută de contribuţiile comunităţii şi ale donatorilor. În 1792, la doi ani de la terminarea construcţiei bisericii, a fost instalat un clopot în turnul bisericii, singurul păstrat până astăzi. Pe clopot se află un medalion în relief, reprezentând-o pe Maica Domnului cu Pruncul şi o inscripţie cu text grecesc corupt, reprezentând în

---

1943, p. 17). Repertoriul mai sobru al stilului *zopf* este receptat şi anterior acestei perioade, fiind prezent pregnant în decoraţia interioară şi exterioară a Palatului episcopal romano-catolic din Oradea, construit între 1762-1776, respectiv a Bazilicii Romano-catolice din Oradea, construită între 1752-1780, ambele reflectând viziunea arhitectului austriac Franz Anton Hillebrandt. Elemente ale stilului *zopf* sunt asimilate şi în arta iconostaselor româneşti din Oradea, în asociere cu elemente tipic baroce sau rococo

598 Apud Gheorghe Liţiu, *Începuturile Bisericii cu Lună până la incendiul din 1836*, în vol. *Din activitatea bisericească a Episcopiei ortodoxe a Oradiei în ultimii două sute de ani*, Editura Episcopiei Ortodoxe Române, Oradea, 1984, p. 54

traducere: “+Acest clopot este al Bisericii neunite orientale şi ortodoxe + Ci este al bisericii Adormirii întru Dumnezeu a Preasfintei Stăpânei noastre Născătoarea de Dumnezeu Şi s-a turnat în Oradea M(are) la 1792 (în zilele) Împăratului Francisc Întîiul”[599]. În acel moment Biserica, cu hramul *Adormirii Maicii Domnului*, era singura biserică prevăzută cu turn din Oraşul Nou.

După modelul artei occidentale, de factură barocă, turnul a fost înzestrat cu un orologiu[600], relaţionat cu un glob lunar, cu diametrul de 90cm, jumătate aurit, jumătate negru, indicând fazele Lunii. Atât orologiul, cât şi globul lunar sunt opera meşterului orădean Georg Rueppe al cărui nume este gravat pe o rotiţă a orologiului: “GEORG RUEPE IN GROSWARDEIN 1793”. Mecanismul, “o raritate europeană şi mondială”, este astfel conceput încât Luna din turnul clopotniţă face o rotaţie completă în jurul axei sale, timp de 28 de zile, indicând permanent, pe faţada bisericii, fazele Lunii[601].

În 1795 se elibera un atestat prin care meşterii recunoşteau primirea sumei de 600 de florini de la Batici Ioan, în 1791, pe atunci perceptor al oraşului, pentru acoperirea turnului cu tablă de aramă adusă de la Selymetz[602].

Lucrările de pictură s-au desfăşurat în prima jumătate a secolului următor (1816-1832), biserica fiind sfinţită la 11 iunie 1832 în prezenţa episcopului Maxim Manuilovici.

Redată în română, greacă şi sârbă, pe trei plăci aşezate în cor, pisania menţionează data punerii pietrei de temelie, hramul bisericii, numele ctitorilor şi al arhitecţilor: “Zidire a bisericii acesteia, temeiul cel din început s-a pus în anul 1784 în 9 zi noemvrie cu voea şi slobozenia a Prea înălţatului Impărat al Romanilor Iosif al II-lea căruia fie pomenire vecinică, stăpânind în Eparhia Aradului Petru Petrovici, fiind protopresbiter al Orăzii Mari George Ranisavlievici, iar Mihai Püspöki şi Mihai Krištoff titori, s-a zidit cu cheltueala norodului drept credincios neunit de neam grecesc, românesc şi sârbesc, locuitori ai oraşului acestuia şi a hramului Adormirei Născătoarei de Dumnezeu fii ascultători; prin chiumeş maistor Jacob Eder şi Ioan Lins Paler”[603].

Pornind de la analogiile cu Biserica reformată din Olosig, construită în aceeaşi perioadă, de acelaşi arhitect, este verosimilă considerarea lui Iacob Eder

599 Constantin Olariu, *Catedrala episcopală din Oradea. Partea artistică*, în *Din activitatea bisericească a Episcopiei ortodoxe a Oradiei în ultimii două sute de ani*, Editura Episcopiei Ortodoxe Române, Oradea,1984, p. 271

600 Alexandru Avram, Doina Lăutărescu, *Monumente de arhitectură în stil baroc din Oradea*, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, An XLII, nr. 2, 1973, p. 69

601 *Ibidem*, p. 273

602 Gheorghe Liţiu, *Începuturile Bisericii cu Lună până la incendiul din 1836*, în *Din activitatea bisericească a Episcopiei ortodoxe a Oradiei în ultimii două sute de ani*, Editura Episcopiei Ortodoxe Române, Oradea, 1984, p. 64

603 *Ibidem*, p. 53, cu trimitere la N. Firu, *Monografia Bisericii Sfintei Adormiri,* 1934, p. 54

ca autor al proiectului Bisericii cu Lună. Jacob Eder a fost unul din principalii arhitecţi proiectanţi şi meşteri zidari ai vremii. Astfel, el figurează primul în cadrul unei liste din 1798 a meşterilor zidari (Kömüves) din Oraşul Nou şi Olosig (Fig. nr. 58) [604]. Raportul Comisiei de anchetă, însărcinată cu investigarea cauzelor care au dus la prăbuşirea bolţii în 1786 atestă faptul că Jakob Eder răspundea, de asemenea, de coordonarea lucrărilor de construcţie: "...În chestia că nu s-au aplicat fiare, epitropii se provoacă la numitul maestru Eder, căruia s-a încredinţat toată lucrarea şi care în consecinţă este responsabil. La asta numitul răspunde că lucrările de clădire într-adevăr au fost încredinţate lui "[605].

Deşi străini, meşterii au lucrat în conformitate cu exigenţele cultice, opţiunile estetice şi posibilităţile finaciare ale comanditarilor. Astfel, din punct de vedere arhitectural, monumentul se conformează întrutotul tradiţiei bizantine, în ceea ce priveşte compartimentarea şi planimetria, fiind divizat în pronaos, naos şi altar semicircular. Deasupra pronaosului se află cafasul corului, la care se ajunge printr-o scară în spirală, situată în stânga intrării.

Aşa cum se vede şi într-o varianta de plan de la Arhivele Statului Oradea (Fig. nr. 59), din punct de vedere planimetric, biserica (Piaţa Unirii, nr.10) ilustrează planul triconc, specific bisericilor ortodoxe, fiind prevăzută cu o absidă centrală mai mare, corespunzătoare altarului şi două laterale mai mici, în dreptul stranelor. Pe latura vestică, deasupra pronaosului, se înalţă silueta elegantă a turnului, fiind primul turn de biserică construit în *Oraşul Nou*. Lucrările la turn au fost începute după 1786. Petiţia înaintată de comunitatea ortodoxă subprefectului oraşului în data de 26 februarie 1786, menţionează că ortodocşii dispuneau de materialele de construcţie şi de suma de 6150 de florini pentru construirea turnului[606].

La Arhivele Statului Oradea, există contractul încheiat între comunitatea ortodoxă şi arămarul Ioan Czeripp, la 31 martie 1827, prin care acestuia i se încredinţa acoperirea turnului (probabil o refacere sau schimbare a tablei de aramă, deoarece prima acoperire a fost finalizată în 1795, anul în care este atestată achitatarea acesteia, n.n. A.C.) şi a intrării principale, cu tablă de aramă în valoare de 626 florini[607]. Acest meşter arămar figurează, de asemenea, într-un alt document de la Arhivele Statului Oradea, fiind primul de pe lista meşterilor arămari din Oradea în anul 1807 (Fig. nr. 60)[608]. Foarte probabil, i s-a încredinţat acoperirea cu aramă şi a altor turnuri de biserici din Oradea.

---

604 Arhivele Statului Oradea, *Primăria Municipiului Oradea,* inv.141, Ds.97, fila 33

605 Nicolae Firu, *Monografia Bisericii Sfintei Adormiri,* 1934, p. 58

606Gheorghe Liţiu, *Începuturile Bisericii cu Lună până la incendiul din 1836, în vol. Din activitatea bisericească a Episcopiei ortodoxe a Oradiei în ultimii două sute de ani,* Editura Episcopiei Ortodoxe Române, Oradea,1984, p. 56-59

607*Ibidem*, p. 73

608Arhivele Statului Oradea, *Primăria Municipiului Oradea* inv.141, Ds.97, fila 28

Integrabilă în categoria celor mai mari biserici dintre cele zidite în secolul al XVIII-lea, biserica are lungimea de 34,75 m, lăţimea 11,10 m, înălţimea turnului fiind de 55 m. Ritmarea exterioară reflectă adoptarea unor elemente din repertoriul decorativ al barocului, dar şi al stilului *zopf*, frecvente şi în decoraţia exterioară a edificiilor ecleziastice romano-catolice a căror construcţie a fost finalizată cu puţin timp înainte (Catedrala romano-catolică din Olosig, terminată şi consacrată în anul în 1780). Se distinge faţada principală (Fig. nr. 61a), ritmată armonios cu elemente din repertoriul decorativ baroc: pilaştri cu capiteluri ionice, cu ghirlande între volute, alternanţa expresivă a frontoanelor, racordarea turnului-clopotniţă prin panouri "în oglindă"[609], acoperişul baroc, arcuit în curbe şi contracurbe al turnului. Dominată de turn, faţada principală este străpunsă de ferestre mari, semicirculare, înzestrate cu sprâncene şi decoraţii stucate. Ferestrele sunt flancate de pilaştri geminaţi, încoronaţi cu capiteluri ionice, cu ghirlande între volute. Deasupra antablamentului simplu, terminat cu o cornişă multiplu profilată, în axul corespunzător portalului, se află un fronton curbat, tipic baroc, ce delimitează corpul navei de turn. Acesta este surmontat de o atică înaltă (Fig. nr. 61b.), ritmată de lesene, cu flancurile terminate cu "panouri în oglindă". Situate la dreapta şi la stânga turnului, acestea realizează o tranziţie expresivă de la orizontala navei la verticalitatea turnului; la extremităţile lor se află urne clasicizante. Centrul de interes al aticii este reprezentat de globul lunar, plasat într-o deschidere circulară, practicată în zid.

Se poate remarca sublinierea plastică a faţadei principale, iar în cadrul acesteia a părţii centrale, corespunzătoare portalului. În acest sens, axului central îi corespunde frontonul triunghiular, mai mic, situat deasupra portalului, frontonul curbat, tipic baroc, de deasupra cornişei, globul cu mecanismul Lunii şi frontonul triunghiular mare, cu baza de 6 m, decorat cu denticuli, care-l încoronează. Partea superioară a turnului este străpunsă pe toate laturile de ferestre semicirculare, având colţurile ritmate de pilaştri înguşti, prevăzuţi cu capiteluri corintice. Cornişa de la baza coifului se arcuieşte expresiv pe cele patru laturi, făcând loc motivului ceasului. Turnul, de secţiune pătrată, este prevăzut în interior cu o scară în spirală, care duce la camera clopotelor.

Realizat din tablă de aramă, acoperişul turnului are o morfologie specifică barocului târziu, fiind înzestrat cu ghirlande, *entrelacs*-uri şi butoni ce trimit la stilul *zopf*. Cu traseul arcuit în curbe şi contracurbe, coiful este ritmat de ferestre semicirculare cu jaluzele, încadrate de ghirlande. Cele patru colţuri ale coifului sunt marcate prin icoanele pictate pe metal ale celor patru evanghelişti, "stâlpii

---

609Constantin Olariu, *Catedrala episcopală din Oradea. Partea artistică*, în *Din activitatea bisericească a Episcopiei ortodoxe a Oradiei în ultimii două sute de ani*, Editura Episcopiei Ortodoxe Române, Oradea, 1984, p. 269

bisericii".

Faţadele laterale ale bisericii ritmate mai simplu, prin ferestre semicirculare monumentale, amplasate în firide cu laturile concave, alternate prin aceeaşi pilaştri cu capiteluri ionice.

Nava este acoperită cu o boltă semicilindrică din cărămidă, divizată de trei arce dublouri ce se sprijină pe câte trei perechi de pilaştri. Aceştia împart naosul şi pronaosul în patru travee, trei mari şi una mică. Biserica este luminată prin cele şase ferestre ale faţadelor laterale şi alte două mai mici, aşezate deasupra stranelor. Absida altarului este prevăzută cu alte două ferestre mai mici. Arcul triumfal ce separă naosul de altar se sprijină pe doi pilaştri adosaţi. Absida altarului este prevăzută cu o semicalotă divizată ogival în trei panouri prin două benzi pictate cu împletituri. În partea inferioară, absida este divizată în trei absidiole semicirculare mai mici, alcătuind sintromul, proscomidiarul şi diaconiconul. Absida altarului este prevăzută cu pereţi dubli între care există un coridor semicircular lat de 0,95 m şi segmentat pe verticală la 4,70 m de o boltă în plin cintru. Coridorul are două intrări spre altar, două spre strane şi o ieşire afară. Balustrada de la cafasul corului este realizată în stil baroc, având traseul arcuit în curbe şi contracurbe.

În cripta bisericii se află mormintele episcopilor ortodocşi Roman Ciorogariu (1920-1936), Nicolae Popovici (1936-1960) şi Vasile Coman (1971-1992).

Realizând o sinteză armonioasă între tipologia spaţială tradiţională, tematica bizantină şi repertoriul decorativ al barocului târziu clasicizant, Biserica cu Lună este o mărturie a eforturilor comunităţii ortodoxe din secolul al XVIII-lea în vederea recunoaşterii egalei îndreptăţiri cu celelalte confesiuni. Monumentul atestă ponderea elementului românesc în *Oraşul Nou* şi se bazează exclusiv pe eforturile financiare ale comunităţii ortodoxe, dezvăluind receptivitatea acesteia faţă de noul stil baroc, aflat la modă şi promovat de autorităţi.

Catedrala greco-catolică "Sfântul Nicolae"(1788-1810)

Prima biserică greco-catolică de zid din Oradea a fost construită în 1744, conform *Şematismului Episcopiei greco-catolice de Oradea* din anul 1828: "Parochia erecta 1744 Ecclesia cathedralis, una et Parochialis ad S. Nicolaum"[610]. Deocamdată, nu se cunosc mărturii despre înfăţişarea acestei prime biserici; se ştie că era prevăzută cu un turn de lemn şi o clopotniţă în curte şi că era înzestrată cu un mobilier bisericesc somptuos. Iconostasul, cu o decoraţie sculpturală, traforată şi poleită are o inscripţie cu litere chirilice, care face referire la episcopul Meletie Covaci, primul episcop unit al românilor din Bihor, între anii 1707-1775, având

610*Schematismus Venerabilis Cleri Diocesis Magno-Varadiensis Greaci Ritus Catholicorum pro Anno MDCCCXXVIII*, p. 44

numeroase similitudini cu cel al Catedralei unite din Blaj[611].

Un moment decisiv în evoluţia şi consolidarea confesiunii greco-catolice din Oradea l-a constituit înfiinţarea Episcopiei greco-catolice de Oradea în anul 1777, consacrată prin *Bula Indefessum*, în timpul episcopului Moise Dragoş (1775-1787). În 11 decembrie 1778, acesta a solicitat zidirea unui turn mai mare şi aducerea unor clopote potrivite unei catedrale episcopale. Împărăteasa Maria Tereza i-a dăruit în această perioadă două sfeşnice din fier bătut, cu decoraţii în stil zopf, care au fost aşezate în noua catedrală în dreptul icoanelor împărăteşti[612]. Pe medalioanele ovale ale acestora sunt pictaţi în exterior Maica Domnului şi Iisus (Fig. nr. 62. a, b.), iar în interior, Maria Tereza şi Iosif al II-lea[613]. La fel ca în fresca din Capela Mizericordienilor (sfârşitul secolului al XVIII-lea), respectiv pictura centrală a iconostasului Bisericii cu Lună ("Încoronarea Fecioarei Maria de Sfânta Treime",1817), în decoraţia celor două sfeşnice a fost transpus în metal motivul coroanei ducale a Austriei, surmontată de o cruce- efigie a noii stăpâniri habsburgice.

Prin constituţia apostolică *Ingeniosa* din 10 august 1780, conferită de Papa Pius al VI-lea, la insistenţele împărătesei, se prevedea înzestrarea Episcopiei greco-catolice de Oradea cu domeniul Beiuşului, al cărui venit era evaluat la 22.000 de florini anual. În afară de sumele pentru salarizarea personalului ecleziastic, întreţinerea seminariştilor, a caselor parohiale şi a reşedinţei episcopale, erau prevăzuţi 500 de florini pentru înzestrarea catedralei unite.

Dorind să aibă o catedrală încăpătoare, corespunzătoare statutului episcopal al eparhiei, episcopul Ignatie Darabant (1788-1805) a dispus dărâmarea vechii biserici şi construirea unui edificiu monumental. Piatra de temelie a noii biserici a fost pusă în 1788 pe locul vechiului edificiu. Cu suma de 16.955 florini, primită de la stăpânire, episcopul a zidit turnul bisericii, prevăzut cu orologiu şi o *loggie* de fier[614]. Terminarea turnului în 1803, încă din timpul episcopului Darabant a fost imortalizată printr-o strofă cronografică în limba latină, însemnând în traducere: "Sus m-am ridicat prin puterea episcopului Ignatie / Dar el s-a ridicat mai sus decât vârful meu; Căci până ce eu conţinând rămăşiţele părintelui meu mă ridic spre nori / El plin de merite e dus spre înălţimile cerului"[615](din suma literelor marcate rezultă anul 1803).

611Marius Porumb, *Un valoros ansamblu de pictură şi sculptură de la Vadu Crişului*, în *Acta Musei Napocensis*, XXI, 1984, p. 561-564; a se vedea la capitolul despre iconostase

612I. Radu, *Istoria diecezei române unite a Orăzii Mari*, 1777-1927, Oradea, 1932, p. 60

613A se vedea capitolul referitor la pictura barocă din Oradea

614I. Ardeleanu, *Istoria diecezei române greco-catolice a Oradiei Mari*, II, Blaj, 1888, p. 64

615Textul în latină la I. Radu, *op. cit.*, p. 60: "VIrtVte IgnatV sVrreXI praesVLIs aLta / aLtIor aDsVrgIt VertICe at Ipse Meo; Namque Patris monumenta tenens peto culmine nubes: Is locupLes es meritis fertur ad astra poLI".

Din gravura lui Schütz József, realizată în 1817, rezultă că primul acoperiş de turn al Catedralei greco-catolice semăna cu cel al Bisericii cu Lună. Neputând fi terminate în timpul vieţii episcopului Darabant, lucrările au fost continuate şi finalizate de episcopul Samuil Vulcan (1806-1839), cu ajutorul donaţiei de 34.000 de florini, lăsată în acest scop de înaintaşul său. Consacrarea catedralei a avut loc, după Petre Dejeu, în prima duminică a lunii mai din anul 1806, în prezenţa episcopului Samuil Vulcan. În *Şematismul Episcopiei greco-catolice* din anul 1909 este menţionată construirea Catedrala "Sfântul Nicolae" între anii 1803-1806[616]. După Péter I. Zoltán, biserica a fost terminată numai prin anul 1810.

În incendiul din 1836 au ars acoperişul original, turnul şi clopotele. Episcopul Iosif Pop Sălăjanu (1863-1873) a ridicat, pe cheltuială proprie, un turn impunător, prevăzut cu orologiu şi opt turnuleţe, terminat în anul 1870, atestat în monografia lui Borovsky Samu şi în fotografiile din *Şematismele Episcopiei greco-catolice de Oradea* (Fig. nr. 63). Varianta de turn cu cele opt fiale este imortalizată şi în pictura de pe bolta navei, realizată în 1892 de Antal Szirmai (scena în care "Episcopul Mihai Pavel închină Catedrala unită din Oradea Fecioarei Maria"). Consiliul locumtenenţial din Oradea informează prin intimatul din 2 aprilie 1855 că pentru zidirea turnului catedralei s-a achitat suma de 2441 florini, iar pentru repararea acoperişului, 355 de florini[617]. Acoperişul, aurit în schimbul sumei de 2356 florini, avea o inscripţie cronografică în limba latină, însemnând în traducere: "Această operă a lui Ignatie arsă în focul teribil / Pe banii lui Iosif se ridică spre cer", cu litere evidenţiate dimensional din a a căror sumă rezultă anul 1870, anul finalizării noului turn[618].

În 1907 clopotniţa nouă cu cele 8 fiale a luat foc la o reparaţie. Demetrie Radu, episcop greco-catolic de Oradea în perioada 1903-1920, a renovat-o între anii 1910-1912, cu ajutorul sumei de 55.000 de florini, donată în acest scop. La şedinţa de la Primăria oraşului, din 5 iunie 1907[619], arhitectul Rimanóczy Kálmán

616Aceleaşi date apar şi în *Şematismul Episcopiei greco-catolice de Oradea* din anul 1890

617Arhivele Statului Oradea, *Fond Episcopia Greco-Catolică*, inv. 104, ds. nr. 44

618Textul în latină la I. Radu, *op. cit.*, p. 62: "HoC opVs IgnatII terrens CoMbVsserat IgnIs / IosephI aes sponsI toLLIt aD astra poLI".

619Arhivele Statului Oradea, Doc. 6270/907 *Ifj. Rimanoczy Kálman bejelténse a görög keleti székes egyház tornyánok kijavitása tárgyában*, fila nr.7: "A tanács engedélyt ad Dr. Radu Demeter gör. kat. püspök nagyváradi lakosnak arra, hogy a gör. kat. székes egyház tornyának korhadt fedél részeit az egész fedél ál lékonyságát és szilárdságát biztosito modon teljesen uj anyaggal kicseréltethesse. A bádog fedés és a kerest visza helyezése olyként foganatositando, hogy azon iletve a kereszt körul a viz be ne hatolhasson a torony szerkezet fáira.
Az épitkezés egész keresztül viteléért az álványozások helyességéért és szilárdságáért ifj. Rimanoczy Kálmán épitész a felelös.
Miról Dr. Radu Demeter, gk. püspök, a városi rendörkapitányi és mérnöki hivatalok, továbbé ifj. Rimanoczy Kálmán épitész értesitendök

junior, a fost însărcinat cu refacerea acoperişului turnului. Concepţia coifului turnului s-a păstrat până astăzi, integrându-se morfologiei neobaroce, prin arcuirile elegante de curbe şi contracurbe, panglici şi cartuşe[620]. Aceluiaşi arhitect i se datorează prestolul şi proscomidiarul bisericii.

Din cauza faptului că s-a urmărit situarea altarului spre răsărit, biserica are o amplasare nefavorabilă faţă de piaţă. Structura interioară a monumentului, cu planul în formă de cruce latină a fost adaptată cerinţelor cultului răsăritean, respectându-se compartimentarea tradiţională cu pronaos dreptunghiular, cafasul corului pe vest, naos cu abside laterale, altarul cu absidă semicirculară delimitat de iconostas. Interiorul, cu pereţii ritmaţi de pilaştri cu capiteluri compozite poleite este boltit semicilindric, careul delimitat în dreptul transeptului scurt fiind acoperit cu o boltă de tip boem fără pandantivi.

Ridicată la cumpăna secolelor XVIII-XIX, Catedrala episcopală greco-catolică "Sfântul Nicolae" (Str. Iuliu Maniu, nr.1), Fig. nr. 64, este ultimul edificiu ecleziastic din Oradea realizat în stilul barocului târziu[621]. Aspectul exterior prezintă un caracter clasicizant accentuat, bazat pe o interpretare decorativă inspirată din ordinul doric. Faţadele laterale sunt ritmate echilibrat prin pilaştri cu capiteluri dorice, alternând cu ferestre semicirculare, plasate ca şi la Biserica cu Lună în firide monumentale, cu laturile concave. Tot din stilul doric este inspirată cornişa ornamentală, prevăzută cu imitaţii de triglife, care îmbracă la exterior edificiul. Folosite cu o funcţie exclusiv decorativă, elementele de inspiraţie antică, interpretate în manieră barocă, conferă monumentului o notă de sobrietate şi rigoare, în acord cu tendinţele clasicizante ale barocului din această perioadă. Îndeosebi faţada vestică, dominată de silueta elegantă a turnului clopotniţă cu secţiune pătrată de 60 m înălţime, se distinge printr-o pronunţată decoraţie clasicizantă. În acest sens, pilaştrii care flanchează intrarea dau impresia că ar susţine un mic templu doric, încununat de frontonul triunghiular tipic. Trecerea de la orizontalitatea navei la ascensionalitatea turnului clopotniţă se realizează

Nagyvárad város tanácsának 1907 junius ho 5 –én tartott ülésébol
polgármester. (semnătura Bordef...) "

620Péter I. Zoltán, *Trei secole de arhitectură orădeană*, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2003, p. 24

621Biró József, *Nagyvárad barokk és neoklassikus müvészeti émlékei*, Budapesta, 1932, p. 82-83; Agata Chifor, *Un monument al barocului târziu: Biserica Sf. Nicolae din Oradea*, în vol. *Sub zodia Vătăşianu.Studii de istoria artei* (coord. Marius Porumb, Aurel Chiriac), Academia Română, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Muzeul Ţării Crişurilor Oradea, Editura Nereamia Napocae, Cluj-Napoca, 2002, p. 141-146; Péter I. Zoltán, *Trei secole de arhitectură orădeană*, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2003, p. 23-24; Agata Chifor, *Barocul cultural-artistic în Oradea, Teză de doctorat*, Universitatea "Babeş-Bolyai", Facultatea de Istorie şi Filosofie, Cluj-Napoca, 2005, p. 189-194; Agata Chifor, *Oradea barocă*, Editura Arca, Oradea, p. 160-164

prin procedeul "panourilor în oglindă", triunghiuri cu latura mare arcuită folosite frecvent la bisericile baroce provinciale. Nota clasicizantă apare şi aici prin intermediul urnelor care marchează, două câte două, extremităţile panourilor. O parte din procedele decorative sunt identice cu cele de la Biserica cu Lună, monument care a constituit o sursă de inspiraţie pentru realizarea decoraţiei exterioare[622]. Cele două monumente prezintă analogii în ceea ce priveşte silueta elegantă a turnului clopotniţă cu trei niveluri de retrageri succesive, ritmarea faţadelor prin pilaştri şi ferestre plasate în firide monumentale, camera clopotelor prevăzută pe toate laturile cu ferestre semicirculare şi decorată prin pilaştri cu capiteluri corintice, urnele clasicizante şi triunghiurile cu latura arcuită prin care se racordează turnul.

În acelaşi timp, consideră Constantin Olariu, prin proporţiile monumentale (64 m lungime, 22 m lăţime, 22 m înălţime, 60 m înălţimea turnului), prin aspectul grandios al interiorului, ritmat de pilaştri cu capiteluri compozite, capacitatea cafasului corului şi maniera picturală a catapetesmei, monumentul orădean prezintă analogii cu Catedrala mitropolitană din Iaşi[623]. Prin caracteristicile sale, arhitectura bisericii este o reuşită îmbinare a stilului bizantin cu barocul târziu clasicizant.

În cripta bisericii se află mormintele episcopilor greco-catolici de Oradea, inclusiv ale promotorilor iluminismului Ignatie Darabant (1788-1805) şi Samuil Vulcan (1806-1839).

Pictura interioară a bolţii, ritmată prin arce dublouri, care delimitează diferitele scene pictate pe suprafaţa unităţilor de boltă, reprezintă un apogeu în ceea ce priveşte asimilarea influenţelor occidentale în mediul românesc. Se disting frescele şi iconostasul, pictate în 1892 de renumitul pictor maghiar Antal Szirmai (1860-1927) în timpul episcopului Mihai Pavel (1879-1902). Neobarocă, pictura plafonantă se individualizează prin ancadramentele pictate ale scenelor, umanizarea figurilor, sugerarea plutirii spaţiale, amestecul de realism şi idealism. Se remarcă prin expresivitate artistică, fresca centrală cu imaginea *Sfintei Treimi* în variantă occidentală, respectiv patetismul temei "Coborârea de pe cruce", în partea centrală a iconostasului, realizat de acelaşi artist.

În urma desfiinţării Bisericii greco-catolice în perioada comunistă (1948), monumentul a fost preluat de Biserica ortodoxă. La 15 noiembrie 2005 biserica a fost retrocedată Episcopiei greco-catolice, redevenind Catedrala unită a oraşului Oradea.

622Constantin Olariu, *Catedrala episcopală "Biserica cu Lună" din Oradea*, în *Din activitatea bisericească a Episcopiei ortodoxe a Oradiei în ultimii 200 de ani*, Oradea, 1984, p. 269

623Idem, *Biserica Sf. Ierarh Nicolae din Oradea*, în *Trepte vechi şi noi în istoria eparhiei Oradea*, Oradea, 1980, p. 270

Biserica reformată Olosig (1784-1787)

Biserica reformată, afectată şi ea de cele trei decenii de dominaţie otomană (instaurată în 1660) şi-a refăcut structurile în contextul favorabil al epocii iozefine, în baza *Edictului de Toleranţă* din 1781. Prin acesta protestanţii au obţinut dreptul de a oficia slujbe acolo unde existau cel puţin 100 de familii, dreptul de a-şi aduce preot şi învăţător, de a-şi construi biserică, dar numai fără turn şi clopote, precum şi aprobarea căsătoriilor mixte. În perioada anterioară Edictului, reformaţii, neavând biserici în Oradea, erau nevoiţi să meargă la bisericile din Seleuş, Episcopia şi Săldăbagiu. Ca urmare a *Edictului de Toleranţă*, reformaţii din Oradea şi-au adus un predicator propriu, în persoana scriitorului Keresztési József. La 1 ianuarie şi 6 ianuarie 1784, cu ocazia Anului Nou şi a Bobotezei, acesta a ţinut primele slujbe în aer liber, în curtea Casei Tisza, după 123 de ani de interdicţie. În acelaşi an, comunitatea a obţinut de la episcopul catolic aprobarea de a-şi cumpăra un teren în Olosig, pe malul drept al Crişului, în vederea construirii unui lăcaş de cult.

Aici a fost pusă, la 20 septembrie 1784, piatra de temelie a bisericii de către Keresztési József[624]. În vederea lucrărilor de construcţie, încă din august 1784 a fost încheiat un contract cu meşterul Jakab Eder pentru ridicarea unei biserici de 16 stânjeni lungime, 8 stânjeni lăţime. Proiectul nefiind finalizat, comanditarii au apelat la meşterul ceh Jan Shüszter, un zidar nepriceput, cu care s-a încheiat un nou contract la 31 august.

Construcţia a început cu mijloace modeste, fiind realizată o fundaţie din pietre de râu. În toamna anului 1785 i s-a retras lui Shüszter construirea bisericii, fiind încredinţată din nou arhitectului Eder Jakab[625]. Sub coordonarea acestuia, lucrările au avansat; astfel, la 1 octombrie au fost terminaţi pereţii şi s-a început boltirea bisericii. La 18 noiembrie 1787 s-a ţinut prima slujbă, cea de sfinţire, în biserica fără turn, de către pastorul Szalklány Zsigmond[626].

În conformitate cu restricţiile *Edictului de Toleranţă*, bisericile reformate trebuiau construite fără turn, iar uşa lor nu se putea deschide direct înspre stradă. De aceea, afirmă Papp Lajos, biserica a fost construită mai retrasă în raport cu nivelul străzii[627].

Aspectul originar al bisericii, cu fronton baroc, se vede şi în gravura lui Schütz József, publicată în cartea lui Biró József[628]. Din punct de vedere planimetric, biserica are o alcătuire simplă, fiind prevăzută cu o singură navă, tavan

624Biró József, *op.cit.*, p. 78; a se vedea textul acesteia la Péter I. Zoltán, *A nagyvárad Olaszi Refórmatus templom,* în *Partiumi Füzetek*, nr. 25, 1996, p. 4

625*Ibidem*

626*Ibidem*

627Papp Lajos, *Nagyvárad. Városismertetés* [Oradea, Ghid], Oradea, 1943, p. 80

628Biró József, *op.cit.*, p. 13

drept şi absidă poligonală. Articularea exterioară reflectă sobrietatea barocului târziu clasicizant, propriu epocii iozefine. Faţadele laterale sunt ritmate prin lesene, între care se află ferestre simple, terminate în segment de arc, cu bolţarul median marcat şi încadrate în panouri profilate tipice barocului tardiv. Faţada principală, orientată spre Criş, are şi ea un accentuat caracter clasicizant (Fig. nr. 65). Ritmarea sa se bazează pe pilaştri canelaţi cu capiteluri ionice, care susţin un antablament antichizant, alcătuit dintr-o arhitravă divizată în benzi înguste, friză nedecorată şi cornişă cu denticuli. Înainte de realizarea turnului (1884), faţada principală avea un aspect uşor diferit de cea actuală, terminându-se cu o atică racordată prin volute baroce (cum se vede şi în gravura menţionată). Axul central, corespunzător portalului, este subliniat plastic prin individualitatea elementelor de articulaţie: fronton triunghiular deasupra portalului, fereastră elipsoidală, un fronton triunghiular mai mare care întrerupe continuitatea cornişei, realizând trecerea spre registrul turnului.

Din 1839 şi până la construirea turnului, clopotele au fost aşezate pe un suport situat în exteriorul bisericii. Turnul bisericii a fost construit abia peste 100 de ani, după concepţia arhitectului Rimanóczy Kálmán senior, fiind sfinţit la 9 noiembrie 1884, prilej cu care a fost restaurată şi biserica. Traforat pe o bucată de tablă, anul realizării turnului (1884) este aşezat deasupra acoperişului baroc al acestuia. Cu această ocazie, a fost comandat şi micul clopot al bisericii, realizat conform inscripţiei de pe acesta, în 1884 (la sărbătorirea a 100 de ani de existenţă a acestei biserici), de către un meşter arămier, membru al comunităţii reformate, fiind turnat la Budapesta de Walser Ferenc[629].

De bază pătrată, turnul este racordat prin " panouri în oglindă", cu laturile drepte. Flancurile acestora sunt înzestrate cu urne decorate cu ghirlande, a căror analogie cu cele de la Biserica cu Lună confirmă realizarea proiectului de Jakob Eder. Turnul este articulat la colţuri cu pilaştri dorici, divizaţi în două registre printr-un antablament cu cornişa profilată. Registrul situat deasupra navei este articulat prin ferestre mari, semicirculare, prevăzute cu ancadramente profilate cu acelaşi traseu. Ultimul nivel al turnurilor este străpuns, pe toate cele patru feţe, de ferestre semicirculare geminate, încadrate de mici arcade. Cornişa de sub acoperiş se arcuieşte expresiv, integrând motivul ceasului. Prima restaurare de proporţii a avut loc în 1862, când au fost înlocuite ferestrele şi grinzile de lemn ale tavanului. În 1956 a fost refăcută, din beton armat, tribuna orgii.

Realizată în contextul epocii iozefine, Biserica reformată din Olosig reflectă tendinţa spre sobrietate, simplitate şi funcţionalitate, comună atât protestantismului, cât şi concepţiei religioase a lui Iosif al II-lea. Inscripţia, cu

629Péter I. Zoltán, *A nagyvárad Olaszi Refórmatus templom*, în *Partiumi Füzetek*, nr. 25, p.1-10, 1996, p. 6

litere latine, de deasupra portalului imortalizează, lapidar, viziunea protestantă asupra cultului, alături de anul finalizării bisericii (1787), în timpul domniei lui Iosif al II-lea: "SOLI DEO TRIVNI REGNANT JOSEPHO II DICATVM MDCCLXXXVII".

În interior, se remarcă amvonul şi stranele originale, cu profilaturi baroce expresive, arcuite în curbe şi contracurbe, decorate discret, cu motive tipice stilului *zopf*, varianta austriacă, tipică epocii iozefine, a Stilului *Ludovic al XVI-lea*. Se remarcă ghirlandele alcătuite din trandafiri poleiţi, cu frunze. Elementele vegetale sunt dispuse după configuraţia specifică stilului *zopf*, în formă de coroniţe şi draperii, asociate cu panglici, urne şi ghirlande din frunze de laur (Fig. nr. 65a; Fig. nr. 65b).

Biserica "Sfântul Ladislau" din Cetate (1778-1783)

În 1692, la scurtă vreme după ce austriecii au reuşit să ocupe Cetatea Oradea, au fost demarate lucrările de construire a unei capele de mici dimensiuni, care să deservească comandantul austriac al Cetăţii, subalternii şi servitorii acestuia[630]. La sfârşitul acelui an, generalul Corbelli raportează finalizarea construcţiei şi încredinţarea ei ordinului iezuit[631]. De altfel, în 1751 este menţionată în Cetate o capelă de mici dimensiuni (*saccellanum*) şi nu o biserică[632]. Probabil că aceasta este bisericuţa construită de episcopul Forgách Pál (1747-1757), la care se referă Papp Lajos[633]. Faptul că aceasta nu oferea un spaţiu suficient pentru efectivul garnizoanei este confirmat de un document în care se relatează că slujbele religioase pentru soldaţii din cetate se ţineau în *Casa Sării*, aflată în afara perimetrului fortificaţiei şi care a fost destinată militarilor începând din 1745[634].

Dintr-un raport al comandantului garnizoanei, din 26 februarie 1804 reiese că împărăteasa Maria Tereza şi regentul Iosif al II-lea au hotărât construirea în Cetate a unei biserici de garnizoană. Pe baza documentelor de arhivă, istoricul Mihai Georgiţă afirmă că lucrările au început în 1778, fiind finalizate în 1783[635],

---

630Fapt confirmat în documentul publicat de Mihai Georgiţă, *op.cit*, p. 192, documentul la nota 39
631*Istoria oraşului Oradea* (coord. L. Borcea, Gh. Gorun), p. 190
632Mihai Georgită, *Contribuţii la istoricul Cetăţii Oradea în secolele XVIII-XIX*, în *Crisia*, XXX, 2000, p. 191
633Papp Lajos, *Nagyvárad. Városismertetés*, Oradea, 1943, p. 78
634*Ibidem*, documentul de arhivă la nota 37 ANR DJBh, *Fond Episcopia Roman-Catolică*, seria *Acte publico-ecleziastice*, Dos. f3
635*Ibidem*, p 192, documentele de arhivă la nota 42 (ANR-DJBh, fond ERC-APE, dos. F. 512; Biró József afirmă că Biserica barocă din Cetate este integrabilă bisericilor construite în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. El menţionează că după unele surse, ea a fost construită în 1732 (P. Dejeu), iar după altele (Schőltz Bela) este menţionată abia în 1751, data construcţiei neputând fi stabilită cu precizie, la Biró, *op. cit.*, p. 15 şi p. 94, nota 106 şi 107

deci într-o perioadă corespunzătoare epocii iozefine. Cu hramul "Sfântul Ladislau", biserica, în stilul barocului provincial, a fost construită din contribuţiile erariului militar spre folosinţa locuitorilor cetăţii şi era prevăzută cu un acoperiş tipic stilului, în formă de bulb, care a ars în incendiul din 1836[636]. Biserica urma să fie desacralizată în 1784, în condiţile în care Cetatea îşi pierduse între timp importanţa strategică. În urma demersurilor episcopului Ladislau Kollonits, Iosif al II-lea a aprobat punerea bisericii sub autoritatea Episcopiei catolice. Încă din 4 septembrie 1784, Episcopia romano-catolică a dispus desfăşurarea serviciului religios în biserică. În 1788 biserica era deja folosită ca depozit de echipament militar. Repunerea în funcţiune a bisericii, folosită ca şi magazie de alimente, a avut loc la sfârşitul anului 1793, când în Cetate au fost aduşi 450 de prizonieri de război. Cu această ocazie, s-a solicitat trimiterea unui preot cunoscător al limbii franceze, pentru asistenţa spirituală a prizonierilor închişi în Cetate[637]. Din 1925 a fost folosită un timp şi ca biserică ortodoxă.

Biserica barocă din Cetate nu a fost ocolită de puternicul incendiu care a devastat oraşul în 1836[638]. Din relatarea contemporană a preotului Zimmermann se ştie că a fost distrus complet turnul, inclusiv mecanismul ceasului şi cele trei clopote, acoperişul şi ferestrele au ars aproape integral. Pentru efectuarea lucrărilor de zidărie, capitlul l-a angajat pe meşterul Georg Bartel. La 14 august 1836, acesta făcea evaluarea lucrărilor de reconstrucţie, lui datorându-i-se proiectul turnului în forma actuală.

Lipsită de elemente decorative, biserica actuală (Fig. nr. 66), construită pe locul fostei biserici baroce, distruse şi refăcute după incendiul din 1836 de episcopul romano-catolic Lajcsák Ferenc (1827-1842), se caracterizează printr-o austeritate derivată din particularităţile fostei biserici de garnizoană. Articularea exterioară a bisericii se caracterizează prin sobrietate; faţada dinspre curtea interioară este ritmată cu lesene simple, ce încadrează cele 3 ferestre în arc semicircular, fiind unite în partea superioară de o bandă situată sub cornişă. Această tipologie severă este identică cu cea de la Biserica unită din Cluj[639] şi similară cu cea de la Biserica romano-catolică "Sfântul Ladislau" din centrul oraşului. De plan pătrat, turnul situat deasupra intrării în biserică este şi el prevăzut cu ferestre terminate în arc semicircular, iar cornişa sa se arcuieşte expresiv pentru a face loc motivului ceasului.

Restaurarea actuală (pe fondul structural din secolele XVIII-XIX) perpetuează reminiscenţe ale barocului provincial la nivelul articulării interioare,

---

636Péter I. Zoltán, *Nagyvárad római-katolikus templomai* [Bisericile romano-catolice din Oradea], Oradea, 1992, p. 75
637Mihai Georgiţă, *op.cit.*, p. 193
638Biró József, *op.cit..*, p. 15
639Mircea Ţoca, *Clujul baroc*, Editura Dacia, Cluj, 1983, p. 60-61; il. nr. 36

ca de exemplu bolta delimitată în patru unităţi prin intermediul unor arce largi, semicirculare, sprijinite pe pilaştri masivi. Capitelurile acestora formează o expresivă cornişă în retrageri treptate, discret arcuită în curbe şi contracurbe (Fig. nr. 67).

În linia ondulatorie barocă a antablamentului, pe care se sprijină arcele de boltă ale bisericii, se integrează firesc şi ancadramentul din marmură roşietică, terminat în arc semicircular al altarului principal, flancat de pilaştri. Frontoanele triunghiulare simple sunt şi ele o amintire a stilului sever, propriu epocii iozefine, când a fost construită fosta biserică barocă. Se remarcă, deopotrivă, orga situată deasupra intrării în biserică, cu ghirlande poleite, specifice stilului *zopf* (caracteristic barocului tardiv din perioada domniei lui Iosif al II-lea), coronament şi vrejuri de acant, dispuse în alternanţe expresive de curbe şi contracurbe. După Biró József, Biserica din Cetate se încadrează în cea mai simplă tipologie a bisericilor baroce, cu boltă ritmată de arce simple, semicirculare, sprijinite pe pilaştri şi altarul prevăzut cu ferestre terminate în arc semicircular[640]. Deasupra intrării reţine atenţia tribuna orgii, susţinută de stâlpi masivi.

Profilatura porţii estice a Cetăţii, cu alternanţa între linii curbe şi trasee rectangulare sobre (întâlnite şi în ritmarea faţadei laterale a bisericii) este de asemenea, o moştenire a barocului tardiv austriac în sfera construcţiilor cu destinaţie militară.

O notă comună a tuturor construcţiilor cu destinaţie militară, ridicate în Cetate pe parcursul secolului al XVIII-lea (cazărmi destinate adăpostirii comandamentului cetăţii, ofiţerilor, soldaţilor, grajduri pentru cai) o constituie ritmarea exterioară prin arce semicirculare ample, pe care se bazează, de altfel şi sistemul de boltire. Prin repetiţia motivului semicircular, barocul a conferit o coerenţă stilistică edificiilor ridicate în Cetate secolul al XVIII-lea, îmbogăţind astfel patrimoniul arhitectural de o mare complexitate al acesteia.

Cazarma Husarilor

Între construcţiile cu destinaţie militară, merită menţionată *Cazarma Husarilor,* construită în stil baroc în deceniul 8-9 al secolului al XVIII-lea, amplasată pe malul stâng al Crişului, în apropiere de Podul Decebal (Piaţa Cazărmii) şi aflată de mult timp într-o stare avansată de degradare. Construită din ordinul Mariei Tereza pentru o companie de călăreţi de elită, aparţinând centrului zonal Timişoara, ea făcea parte dintr-un ansamblu de construcţii, care cuprindea cazarma, clădirea manejului, grajduri şi dependinţe[641].

640*Ibidem,* p. 15
641Liviu Borcea, *Memoria caselor,* Editura Arca, Oradea, 2003, p. 54-55

Planul cazărmii este aproape dreptunghiular, punând în evidență un rezalit central, pronunțat, individualizat decorativ prin ferestre terminate în arc semicircular și câte un rezalit mult mai discret, la extremități. Cazarma era prevăzută cu parter și etaj, având acoperișul central mansardat[642]. Fațadele manejului sunt rimate printr-o succesiune de pilaștri adosați, uniți între ei prin chenare, în forma unor arcade oarbe, cu traseu aplatizat. Datorită adăugirilor nepotrivite din 1805 și 1890, simetria barocă inițială a fațadei, cu axul la nivelul rezalitului central, a fost compromisă[643]. La ora actuală, ansamblul este într-o stare avansată de degradare, în urma dărâmării unui zid exterior (1999) și a distrugerii progresive a acoperișului.

***

Cea mai mare parte a clădirilor civile realizate în stil baroc nu s-a păstrat. Dintre acestea menționăm casa Serfözö, prima clădire construită în 1714, în piața Orașului Nou. Având la început doar parter, clădirea a servit ca prim sediu pentru întrunirea consiliilor orășenești[644]. Transformată în hanul "Vulturul", clădirea a primit un etaj în 1807, când au fost reunite cele două părți, până atunci separate. Activitatea de reconstrucție este confirmată de o scrisoare a primarului orașului, datată în 22 august 1807 prin care acesta solicită aprobarea capitlului ca să-și poată construi o măcelărie lângă hanul orașului, "La Vulturul Negru", în curs de restaurare[645]. Edificiul a fost demolat la începutul secolului XX.

Casa Rhéday

Dintre construcțiile din domeniul arhitecturii civile baroce, rămase în picioare până astăzi, se remarcă fosta reședință a familiei *Rhédey*, datată la mijlocul secolului al XVIII-lea (Str. Jean Calvin, nr.5). Prevăzută cu un portal tipic baroc în formă de mâner de coș, situat în extremitatea dreaptă, clădirea, relativ modestă, are 7 axe verticale, corespunzătoare unor ferestre rectangulare suprapuse, mai mici la parter, mai mari și prevăzute cu pervaze la etaj. Partea centrală a fațadei este delimitată printr-un rezalit discret, alcătuit din trei axe. Ferestrele etajului sunt prevăzute cu decorații stucate, dispuse în forma unor panouri rectangulare. Parterul este delimitat de etaj printr-o cornișă îngustă, surmontată în dreptul rezalitului de o bandă alcătuită din baluștri. Edificiul este prevăzut cu un acoperiș

642Schițe ale fațadelor principală și secundare ale cazărmii, la Ioan Godea, *Arhitectura românească în epoca modernă, 1700-1900. Sinteze. Crestomație. Reconstituiri. Imagini*, Editura Primus, Oradea, 2012, p. 576, cu trimitere la Rodica Hârcă

643Péter I. Zoltán, *Trei secole de arhitectură orădeană*, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2003, p. 9, il. la p. 8, I. Godea, op.cit, p. 575

644Fehér Dezsö, op. cit., p.10

645Arhivele Statului Oradea, *Fond Primăria orașului Oradea*, inv. 141, ds. 65, fila nr. 7

mansardat în două trepte, prevăzut cu mici lucarne.

Fosta Casă a Comitatului

În categoria clădirilor publice originare din perioada barocă, dar cu faţada modificată în secolul al XIX-lea, se integrează şi fosta *Casă a Comitatului*. Nu se cunoaşte anul construcţiei; istoricul Bunyitay Vincze afirmă că edificiul a fost construit în 1728 de către episcopul romano-catolic Csáky Imre, în Olosig[646]. În urma refacerilor din 1855, clădirea a primit o nouă faţadă, realizată de arhitectul Imre János şi i s-a adăugat o aripă spre Strada Aurel Lazăr.

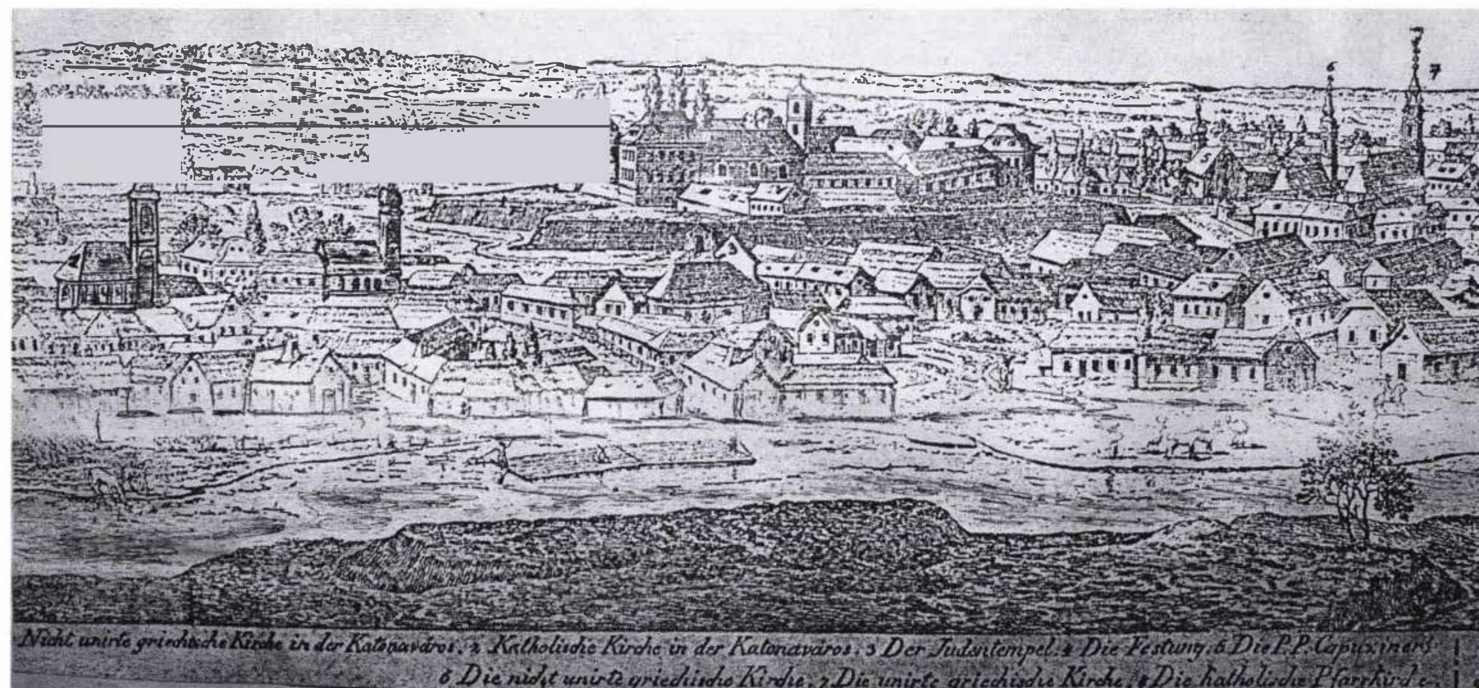
Faţada principală, divizată în 20 de axe prin intermediul unor ferestre rectangulare, este marcată prin trei rezalite discrete, unul în partea centrală şi două la extremităţi, marcate la etaj prin pilaştri cu capiteluri toscane. Rezalitul central, corespunzător portalului terminat în segment de arc, este marcat printr-un fronton triunghiular proeminent, prevăzut cu atică şi motivul ceasului, care întrerupe unitatea acoperişului. Parterul este articulat prin ferestre rectangulare simple, iar etajul prin ferestre rectangulare, prevăzute cu pervaze şi sprâncene drepte. La acest nivel, rezalitele sunt marcate prin pilaştri geminaţi, prevăzuţi cu capiteluri toscane. Rezalitele secundare sunt înzestrate cu atice; turnuleţul de lemn a fost adăugat în 1897, consideră Péter Zoltán[647].

Pentru morfologia barocului tardiv clasicizant este relevant holul de intrare, ritmat prin stâlpi cu capiteluri toscane, sobre, respectiv balustradele, decorate cu elipse baroce traforate şi poleite.

Fosta clădire anexă a Căilor Ferate (a doua jumătate a secolului al XVIII-lea)

O clădire barocă extrem de modestă, dar databilă în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, este fosta clădire anexă a Căilor Ferate din Oradea, iniţial reşedinţă a familiei Országh. Cu un rezalit central uşor ieşit din planul faţadei, clădirea cu un singur nivel este ritmată prin ferestre mari, semicirculare, surmontate de sprâncene de cornişă în segment de arc şi profilaturi baroce tardive, ce amintesc vag de ferestrele Palatului episcopal romano-catolic din vecinătate[648].

646Bunyitay Vincze, Málnási Ödon, *A váradi püspökség. A váradi püspökök a számuzetés e az újraalapitás korában (1566-1780)*, Debreţin, 1935, ediţia din 2001, îngrijită de Szilágyi A., p. 221
647Péter I. Zoltán, *Barocul orădean: clădiri publice*, în *Jurnal bihorean*, miercuri, 24 iulie 2002, p. 4
648*Ibidem*



Fig, nr. 9A. Cartierele Velența, Cetatea și Orașul Nou în 1817, Gravură de Schútz József (După Biró József)
1.Biserica ortodoxă din cart. Velența; 2. Biserica rom.cat. din cart. Velența; 3. Sinagoga; Biserica din Cetate; 5. Biserica ord. capucin; 6. Biserica cu Lună; 7. Catedrala unită; 8. Biserica romano-catolică Sf. Ladislau

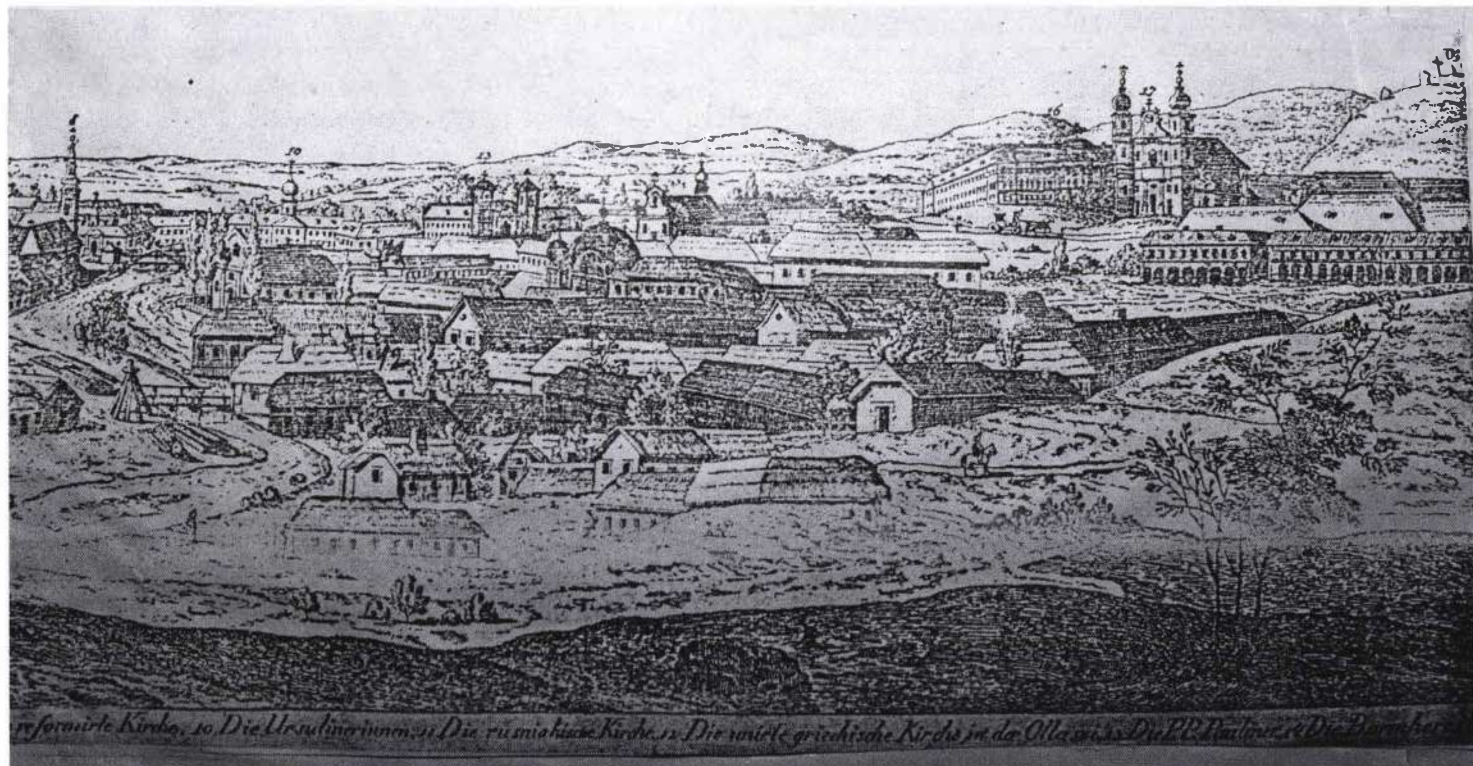


Fig. nr. 9B. Cartierul Olosig în 1817, Gravură de Schútz József (După Biró József)
10. Biserica ursulinelor; 11. Biserica rutenilor; 12. Biserica unită din Olosig; 13. Biserica paulinilor; 14. Capela și spitalul mizericordienilor; 15. Biserica franciscanilor; 16. Palatul episcopal romano-catolic; 17. Catedrala romano-catolică

Fig. nr. 10. Plan de reconstrucţie a cart. Olosig, 1 aug. 1774, realizat după inundaţia Crişului din iulie 1774, Arhivele Statului Oradea Sunt marcate cu cifre roşii casele aflate în stare bună; cele 24 de case afectate de inundaţie sunt redate schematic, în 4 unităţi; în stânga, sus cu O. Noua Catedrală romano-catolică şi Palatul episcopal, aflate în construcţie; în dreapta Dealul "Calvaria", marcat prin trei cruci şi viile Oradiei. Arhivele Statului Oradea

Fig nr. 11. Schița cartierelor din jurul Cetății realizată de Laurențiu Paszner în 1797, copie din 1804, Arhivele Statului Oradea A. Cetatea; B. Crișul Repede; C. Râul Peța, E. Capitlul romano-catolic, G. Moara Laport pe râul Peța; H. Orașul Episcopal Oradea-Olosig , I. Orașul Episcopal Oradea-Velența

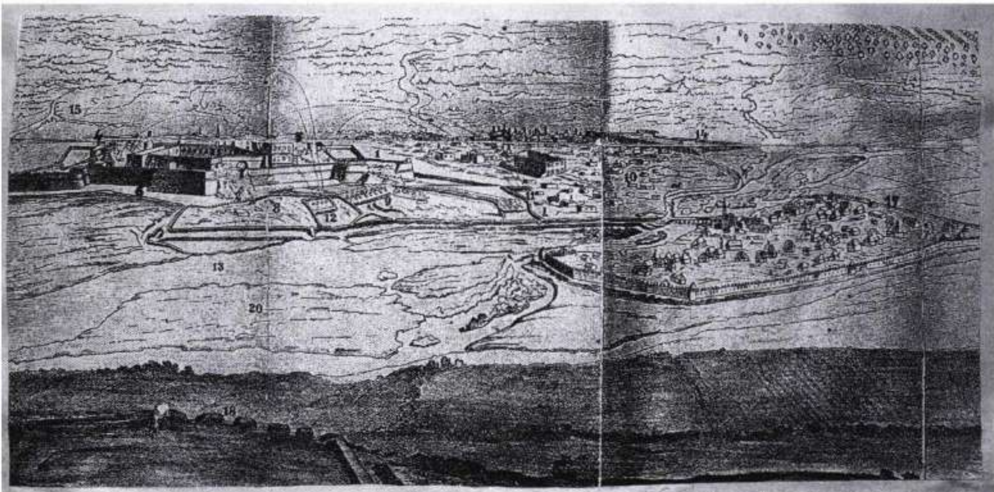


Fig. nr. 12. Gravură cu Cetatea si cartierele orașului Oradea, realizată în 1692 de Matthias Kaiserfeld (după Bunyitay Vincze): 1-5 Bastioanele; 6 Șanțul cu apă din jurul Cetății; 9, 11, 12 Tunuri de asediu;14 Fortificație tip palisadă; în stânga acesteia-cartierul Velența;15 Dealul Viilor;17 Cartierul Olosig

Fig. nr. 13. Poarta de Est a Cetății Oradea, 2017



Fig. nr. 14. Biserica *Sfânta Brigitta* a. Faţada principală b. Faţada laterală, Arhivele Statului Oradea



Fig. nr. 15. Biserica *Sf. Brigitta*, fotografie de la mijlocul sec. XX



Fig. nr. 16 Biserica *Sf. Brigitta*, 1693-1712, azi Biserica ortodoxă *Sfânta Treime*, Oradea

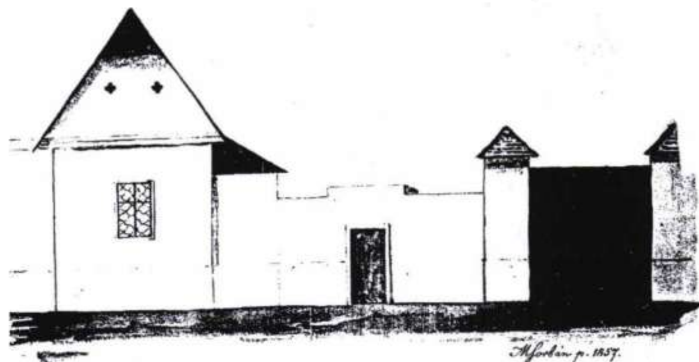


Fig. nr. 17. Resedința episcopului Augustin Benkovich, Schiță realizată în anul 1857, Arhivele Statului Oradea



Fig. nr. 18. Placă din 1892 cu precizarea anului de începere a construcției Bisericii *Sfântul Ladislau*



Fig. nr. 19. Detaliu din Orașul Nou la mijlocul sec. al XIX-lea: vechiul gimnaziu catolic, Biserica și statuia Sf. Ladislau (după Biro Jozsef)



Fig. nr. 21. Biserica romano-catolică *Sfântul Ladislau* din Furta (1782-1791), Ungaria

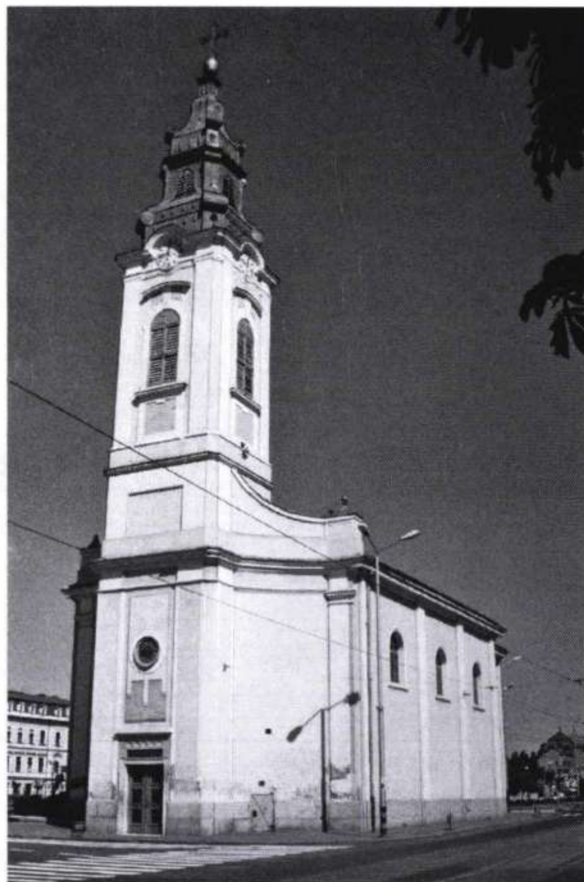


Fig. nr. 20. Biserica romano-catolică *Sfântul Ladislau* din Oradea (1723-1734)



Fig. nr. 22. Biserica romano-catolică *Sfânta Treime* din Oradea (Parohia Seleuş), 1728-1732



Fig. nr. 23. Biserica romano-catolică din Barand (1747-1752), Ungaria



Fig. nr. 24. Fosta Biserică a franciscanilor din Oradea, fotografie din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor Oradea



Fig. nr. 27.
Bolta sanctuarului,
Biserica romano-catolică
Maica Îndurerată



Fig. nr. 26.
Altarul principal, Biserica
romano-catolică
Maica Îndurerată



Fig. nr. 25. Fosta Biserică a paulinilor (1742-1772), azi Biserica romano-catolică *Maica Îndurerată*, Oradea, Arh. Vépi Mathé (1710-1747)



Fig. nr. 29.
Pieta, sec. XVIII, ulei-pânză, 860x595mm,
Colecția Muzeului Țării Crișurilor



Fig. nr. 28.
Biserica paulină din Sastin (c.1733-1776), Slovacia,
Arh. Vepi Mathe



Fig. nr. 30.
Capela mizericordienilor din Oradea (1754-1759)



Fig. nr. 35.
Medalion elipsoidal baroc cu anul 1799, Portalul fostului spital al mizericordienilor



Fig. nr. 33.
Grilaj de fier în stil zopf la fereastră, sf. sec. XVIII, Fostul spital al mizericordienilor



Fig. nr. 31.
Capela mizericordienilor Oradea, fațadă laterală



Fig. nr. 32.
Mănăstirea mizericordienilor, azi Spitalul O.R. L., Oradea



Fig. nr. 34.
Fosta farmacie Rodia, Oradea, detaliu portal

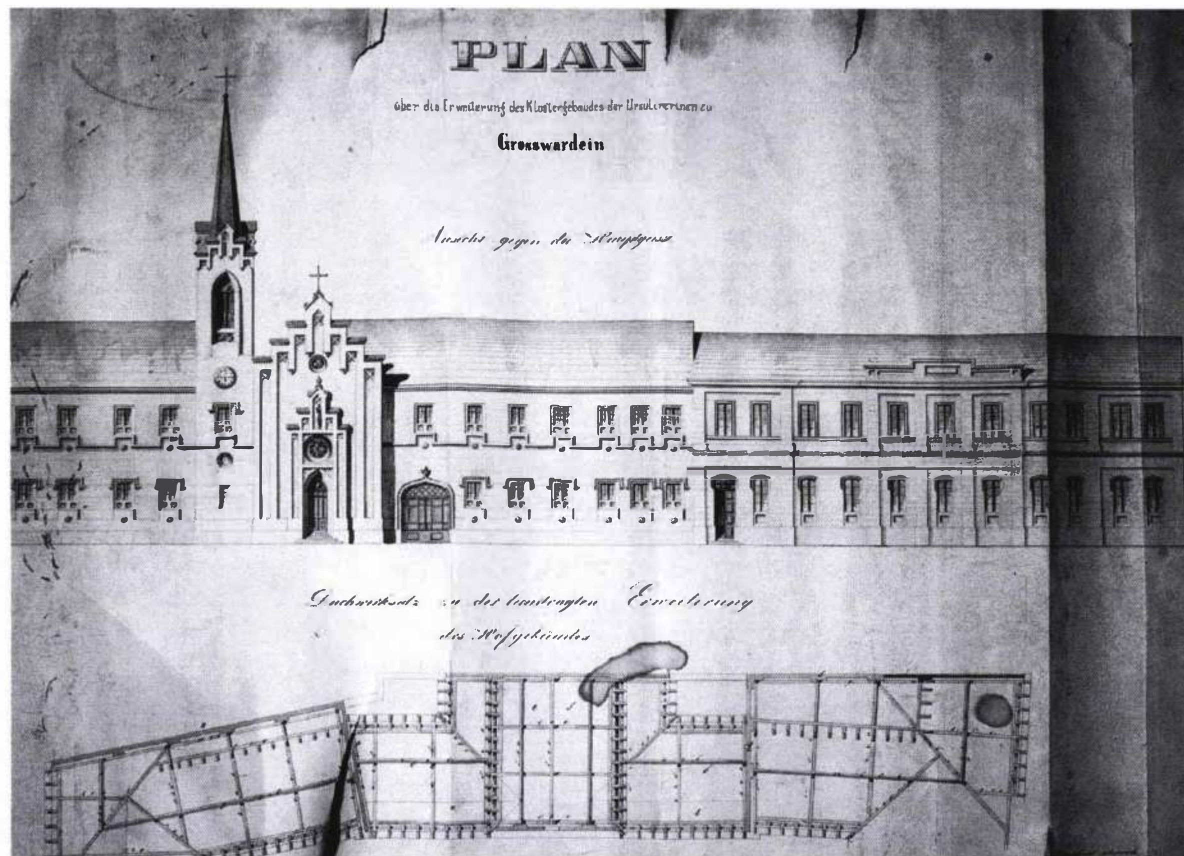


Fig. nr. 36. Plan de extindere a mănăstirii ursulinelor din Oradea, a doua jumătate a sec. al XIX-lea, Arhivele Statului Oradea



Fig. nr. 37. Bazilica romano-catolică din Oradea (1752-1780), Arhitecți Giovanni Battista Ricca(1691-1757), Franz Anton Hillebrandt(1719-1797)

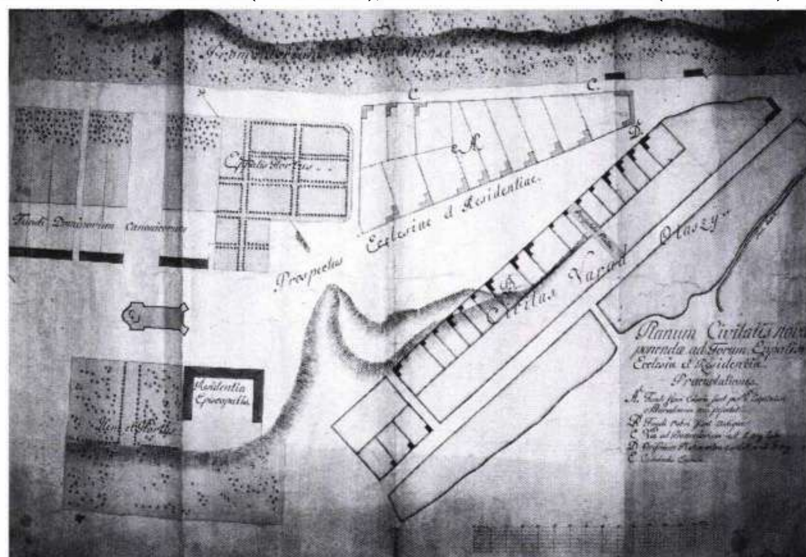


Fig. nr. 42. Proiectul catedralei și al reședinței episcopale romano-catolice din cartierul Olosig, realizat în 1760 de Joseph. Maxilian.: E. Catedrala romano-catolică, la stânga sa- reşedinţa episcopală, la dreapta- parcelele destinate locuinţelor canonicilor şi grădina episcopală; C. Dealul Oradiei, Arhivele Statului Oradea

Fig. nr. 40.
Discursul rostit de episcopul romano-catolic Forgacs Pal la 1 mai 1752 cu ocazia punerii pietrei de temelie a Catedralei romano- catolice din Oradea, Arhivele Statului Oradea

Fig. nr. 39.
Procesul verbal din 1 mai 1752 cu ocazia punerii pietrei de temelie a Catedralei romano-catolice din Oradea(Olosig), Arhivele Statului Oradea

Fig. nr. 38.
Raportul arh. Franz Anton Hillebrandt, 6 iunie 1750, Arhivele Statului Oradea

Fig. nr. 44.
Document din 20 octombrie 1777, detaliu cu altarele Sf. Josif şi Sf. Ladislau din Catedrala romano-catolică, Arhivele Statului Oradea

Fig. nr. 43.
Document din 20 octombrie 1777, cu o parte din sumele achitate pentru finalizarea Catedralei romano-catolice din Oradea, Arhivele Statului Oradea

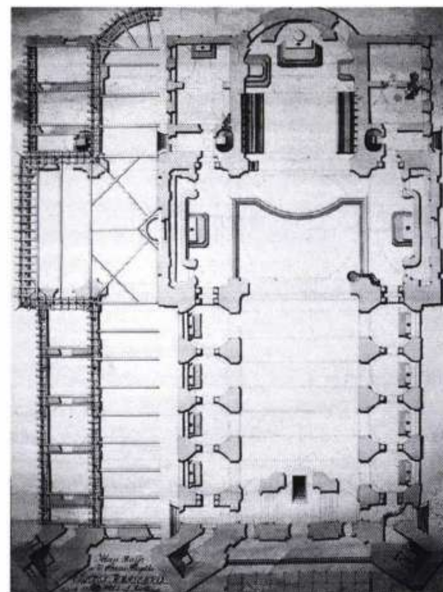


Fig. nr. 41.
Planul Catedralei romano-catolice realizat în 1823 de Bohacsek Andras, Arhivele Statului Oradea





Fig. nr. 45.
Elemente decorative în stil zopf la Bazilica romano-catolică din Oradea:
a.Portal lateral cu fronton în stil zopf;
b.,c.,d. Fereastre cu decorații în stil zopf





Fig. nr. 46. Palatul episcopal romano-catolic din Oradea (1762-1776), Arh. Franz Anton Hillebrandt (1719-1797), Rezalitul central



Fig. nr. 47. Reședința episcopală din Wurzburg (1719-1744), Arh. Johann Balthasar Neumann (1687-1753), Rezalitul central



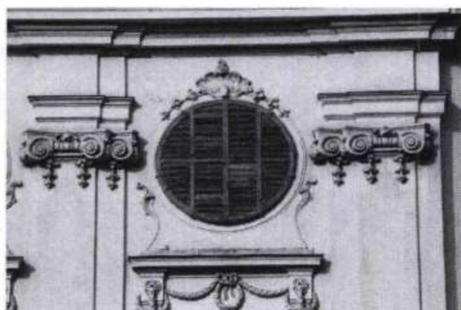




Fig. nr. 48.a.,b.,c. Elemente decorative în stil zopf la Palatul Episcopal romano-catolic din Oradea (1762-1776)

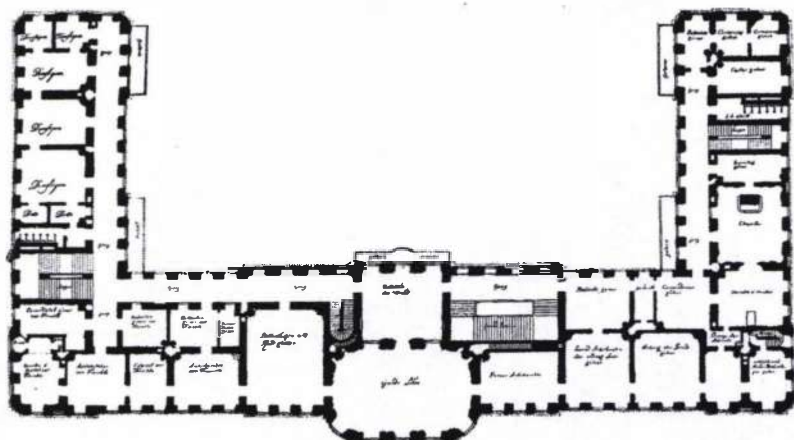


Fig. nr. 49. Palatul episcopal romano-catolic din Oradea. Planul primului etaj, după Kapossy Janos



Fig. nr. 54.
Şirul canonicilor (1753-1875) Arh. Franz Anton Hillebrandt, Joseph Hofmann

Fig. nr. 50.
Macalik Alfred, *Salonul roşu cu candelabru*, ulei pe carton, 620x730mm, semnat, 1942, Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor



Fig. nr. 51. Macalik Alfred, *Interior roşu*, ulei pe carton, 720x1050mm, semnat, 1946, Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor



Fig. nr. 52. Macalik Alfred, *Interior din Palatul baroc*,ulei pe carton, 720x1030mm,semnat, 1942, Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor



Fig. nr. 53. Macalik Alfred, *Sala gravurilor*, ulei pe carton, 730x990 mm, semnat, 1926, Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor



Fig. nr. 57.
Biserica ortodoxă *Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavril* din cartierul Velenţa, Oradea (1768-1779), Arh. Schultz

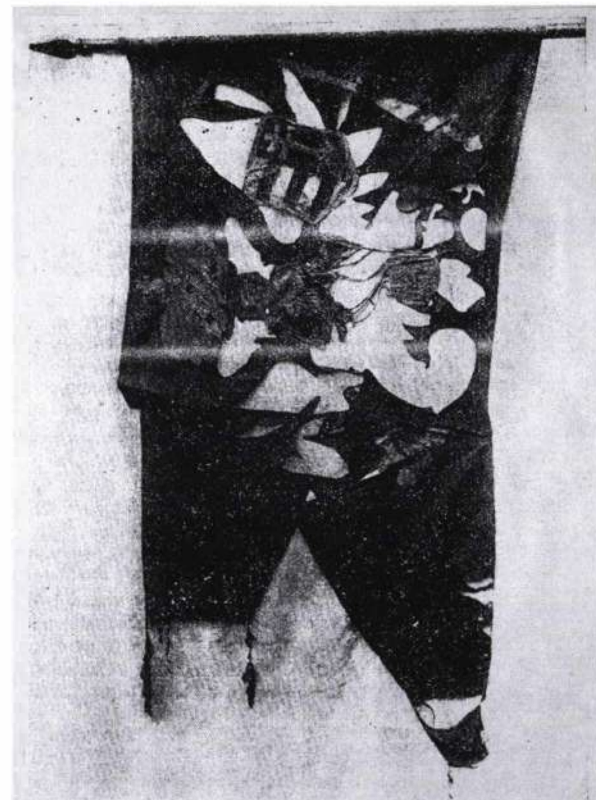


Fig. nr. 55.
Drapelul miliţiei naţionale ortodoxe a românilor din cartierul Velenţa, sec. al XVI-lea

Fig. nr. 56.
Târgul Velența în anul 1795, Arhivele Statului Oradea

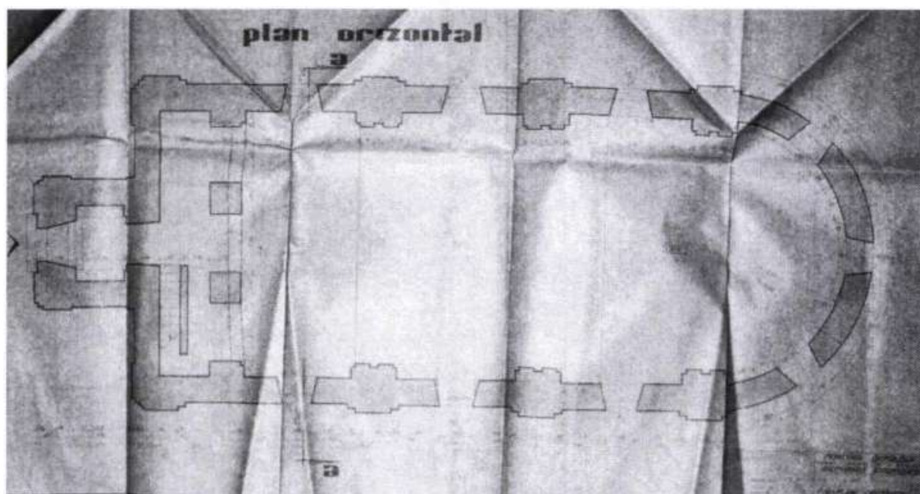


Fig. nr. 57a
Plan al Bisericii ortodoxe *Sfinții Arhangheli Mihail și Gavril* din Velența, realizat cu ocazia restaurării bisericii în 1971, Arhivele Statului Oradea

Privilegi. Nagy Várad, és Várad olosziban található Kőmíves, Ács és Kő faragó Mester, s azoknak tanuló Ifiaiknak Tabellája

A Mestereknek neve.	Mestersége	A Tanulónak neve	Eredetének Helye	Fel szabadulásának Ideje
Eder Jakabb	Kőmíves mester	Miller János	Nagy Várad	26th May 1796
d°	d°	Strasner Ferentz	d°	19 Jan 1797
d°	d°	Eder Joseph	d°	14 Apr 1797
d°	d°	Ventzel Ferentz	Nagy Károly	19 Mart 1798
Raisinger György	d°	Szilágyi György	Nagy Várad	14 Sept 1797
Stinger Antal	Kőfaragó Mester	Stinger Joseph	d°	19 Mart 1796
Traviol Jakabb	d°	Jakab Traviol	d°	19 Junij 1799
Attinger Joseph	Ács Mester	Sz. Nagyi Joseph	Nagy Várad	26 Maj 796
d°	d°	Cergedi János	d°	19 Junij 797
d°	d°	Váradi Joseph	d°	19 Junij d°
d°	d°	Kostrin György	d°	14 April 797
Beck Lőrintz	d°	Tarakos András	d°	19 Junij 797
d°	d°	Földes János	Gyarmat	d° d°
d°	d°	Seigel János	Nagy Várad	19 Junij 1798
d°	d°	Janasz János	d°	19 Mart d°

Fig. nr. 58.
Jacob Eder, menţionat ca meşter zidar în Oradea (1796-1798), alături de sculptorul în piatră Traviol Jakobb (1799), Arhivele Statului Oradea

Privilegi. Nagy Várad Városában található Réz Míves Mesterek, s azokkal levő Tanuló Ifiaknak Tabellája

A Mesternek Neve	Mestersége	A Tanulónak Neve	Eredetének Helye	Fel Szabadulásának ideje.
Johann Cerib	Kupferschmid	Andreas	Kvacznovszky	Ao 1801
Melchior Urbanij	Kupfer Schmid		Sebiniatig d° Miskolcz	Den 10ten Maj

Fig. nr. 60.
Johann Cerib, menţionat ca meşter arămier în Oradea,1801, Arhivele Statului Oradea





Fig. nr. 61b.
Atică cu globul lunar (1793, Georg Rueppe), detaliu, Biserica cu Lună

Fig. nr. 61a.
Biserica cu Lună din Oradea (1784-1790), Arh. Jacob Eder, Ioan Lins

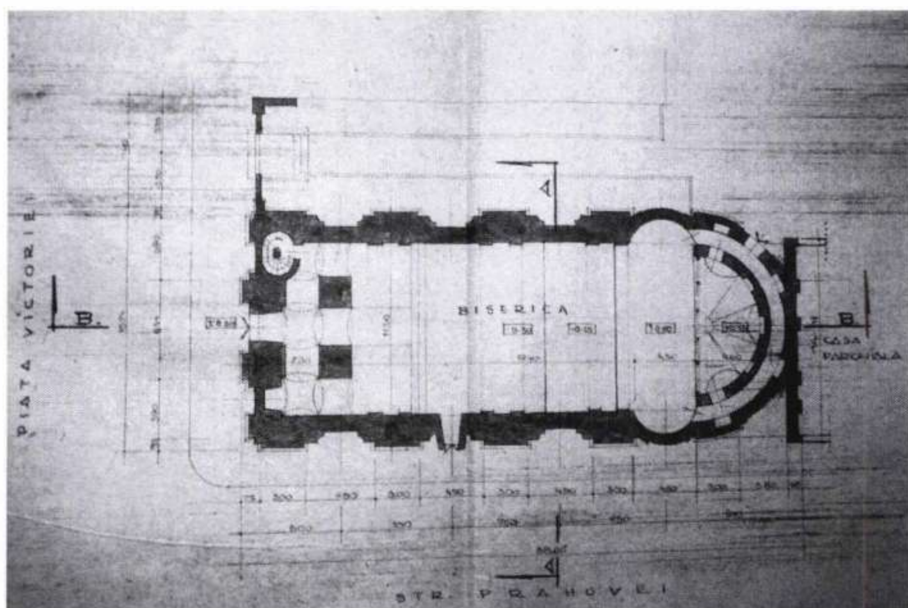


Fig. nr. 59.
Plan al Bisericii cu Lună, sec. XX, Arhivele Statului Oradea





Fig. nr. 62. Sfeşnice din metal în stil zopf(c.1777), cu medalioane pictate a. Maica Domnului, b. Iisus, Catedrala greco-catolică *Sf. Nicolae* Oradea



Fig. nr. 63.
Catedrala greco-catolică *Sfântul Nicolae*, turnul cu fiale construit în 1870, după Borovsky Samu



Fig. nr. 64.
Catedrala greco-catolică *Sfântul Nicolae* (1788-1810), Oradea



Fig. nr. 65.
Biserica reformată Olosig din Oradea (1784-1787), Arh. Jakab Eder



Fig. nr. 65.a.
Amvon cu decorații în stil zopf, sf. sec. XVIII,
Biserica reformată Olosig din Oradea(1784-1787)

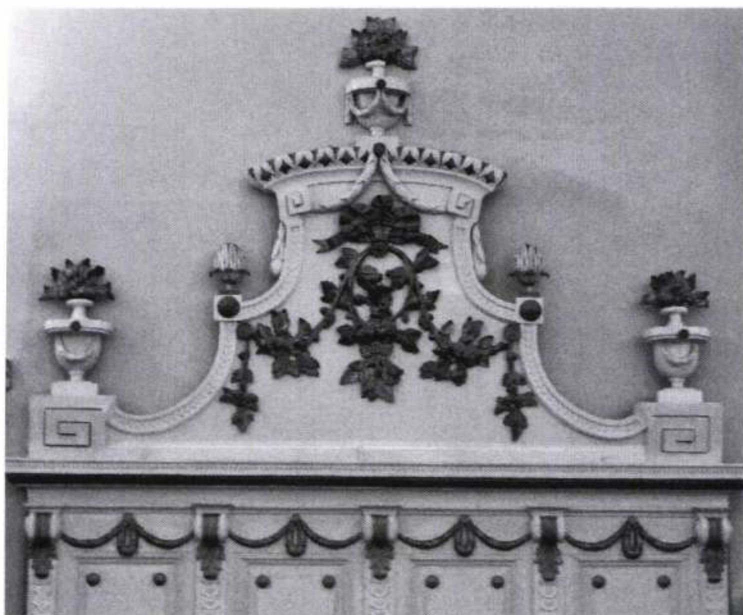


Fig. nr. 65.b.
Strană cantorală , sf. sec. XVIII, Biserica reformată Olosig din Oradea(1784-1787)



Fig. nr. 67.
Biserica *Sfantul Ladislau* din Cetatea Oradea,
interiorul după restaurare



Fig. nr. 66.
Fosta Biserică de garnizoană *Sfântul Ladislau*
din Cetate (1778-1783)

Motto: "Să-l facem pe credincios ca atunci când intră într-un templu, să aibă senzaţia că păşeşte într-un fel de rai pământean, într-un lăcaş în care Dumnezeu este pretutindeni şi oricând prezent".
Joannes Molanus (1533–1585)

V. "THEATRUM MUNDI" ÎN PICTURA BAROCĂ ORĂDEANĂ

A. PICTURA PLAFONANTĂ

În planul artei religioase barocul a reflectat coordonatele doctrinare ale catolicismului, reafirmate în contextul confruntărilor cu protestanţii în perioada *Conciliului de la Trento*. Răspunsul autorităţilor papale la contestaţiile *Reformei* s-a concretizat în reabilitarea tradiţiei, a sacramentelor, afirmarea cultului şi intercesiunii sfinţilor, venerarea relicvelor şi importanţa deosebită a cultului marial[649]. Împotriva spiritului iconoclast şi raţionalist al *Reformei,* adepţii catolicismului au promovat o artă care se adresa prioritar sensibilităţii credincioşilor, care legitima funcţia liturgică a imaginii, importanţa revelaţiei şi realitatea miracolului. Conferind artei un conţinut mistic, *Contrareforma* a dus la îmbogăţirea repertoriului iconografic al catolicismului cu scene de extaz, devoţiune, implorare, martirii, menite să creeze o atmosferă de mister şi să provoace reacţia emoţională a privitorului.

Întregul imaginar sacru al omului baroc este orientat spre căutarea unor semnificaţii spirituale profunde. Comunicarea profan-sacru a fost regizată de pictura religioasă barocă printr-o bogată recuzită de reprezentări.

Purificând arta religioasă de tot ceea ce putea fi considerat indecent sau imoral, barocul s-a dezvoltat pe coordonatele spirituale şi iconografice trasate de *Conciliul de la Trento*, pictorii străduindu-se să sugereze credinciosului o imagine cât mai veridică a lumii supranaturale şi a posibilităţii efective a credinciosului de a intra într-un dialog imaginar cu aceasta. În contextul specific epocii, pictura barocă religioasă era concepută ca o modalitate privilegiată de vizualizare explicativă şi simbolică a adevărurilor pe care Biserica romano-catolică le considera ca fiind sacre, dar şi ca un mijloc de comunicare între planurile sacru-profan, terestru-celest, prin intermediul imaginii.

Teatralitatea[650] ca dimensiune existenţială, dar şi componentă estetică

649V. L. Tapié, *Barocul,* Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1969, p. 47

650Agata Chifor, *Theatrum Mundi în pictura barocă orădeană*, în vol. *Fragmentarium. Studii interdisciplinare în onoarea lui Aurel Chiriac* (coord. Gabriel Moisa, Ioan Goman, Sorin Şipoş), Editura Muzeului Ţării Crişurilor Oradea, 2016, p. 260-288

majoră, a constituit una din trăsăturile esenţiale ale epocii baroce, materializându-se în scenografia elaborată şi complexă a vieţii de curte, grandoarea ceremoniilor oficiale, recursul constant la alegorie şi simbol. Etalarea fastuoasă a veşmintelor, bijuteriilor, meselor şi spectacolelor, grădinile imense cu sculpturi şi jocuri de apă atent regizate au devenit un reper constant al vieţii de curte de la *Versailles*, model imitat şi de celelalte monarhii europene. Viziunea "universului ca spectacol", teatralitatea ca dimensiune estetică fundamentală a barocului a fost afirmată de cunoscuţi exegeţi ai stilului ca Rosario Assunto, în apreciata sa carte consacrată relaţiei dintre arta şi filosofia Europei baroce[651], respectiv Jean Rousset, în opinia căruia: "Epoca aceasta (barocă), care a spus şi a crezut, mai mult decât oricare alta, că lumea este un teatru şi viaţa o comedie, unde fiecare trebuie să joace un rol, era destinată să facă din metaforă o realitate; teatrul părăseşte sala de spectacol, invadează lumea, o transformă... o subjugă propriilor sale legi de mobilitate şi metamorfoză"[652]. Tot în acest sens, Claude Gilbert Dubois afirma că "Barocul este el însuşi o atitudine teatrală în faţa vieţii... El face din lume un teatru în care fiecare joacă un rol, în care măştile şi personajele joacă fără încetare rolul simulării şi al disimulării. El face din teatru o scenă a lumii"[653]. Dimensiunea teatrală a artei baroce, interferenţa (specifică stilului) dintre creator, operă şi spectator a fost remarcată în lucrări de referinţă de istoria artei europene[654] şi româneşti[655].

651Rosario Assunto, *Infinita contemplazione. Gusto e filosofia dell Europa barocca*, 1979, trad. în lb. română, R. Assunto, *Universul ca spectacol. Arta şi filosofia Europei baroce*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983 este o contribuţie esenţială la definirea fundamentelor metafizice ale esteticii baroce, identificate în filosofia leibnitziană. În opinia autorului, aceasta se află la originea originea viziunii baroce a lumii ca teatru. În gândirea filosofică a lui Leibnitz îşi găsesc justificarea teoretică predilecţia acestui stil pentru metamorfoză, alegorie, deghizare, reliefarea continuităţii dintre realitate şi iluzie, viaţă şi moarte, finit şi infinit, precum şi categoriile de *armonie, sublim, graţie*, componente estetice majore ale barocului, respectiv rococo-ului

652Jean Rousset, *La litterature de l'âge baroque en France. Circe et le paon*, 1954, trad. în limba română J. Rousset, *Literatura barocului în Franţa. Circe şi Păunul*, Editura Univers, Bucureşti, 1976, p. 33

653Claude Gilbert Dubois, *Le baroque. Profondeurs de l' apparence* [Barocul. Profunzimile aparenţei], Larousse, 1973, p. 196

654Victor Ieronim Stoichiţă, *Scurtă istorie a umbrei*, ediţia a II-a, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008; Victor Ieronim Stoichiţă, *Experienţa vizionară în arta spaniolă a Secolului de Aur*, Editura Humanitas, 2011; Victor Ieronim Stoichiţă, *Instaurarea tabloului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1999; Victor Ieronim Stoichiţă, *Efectul Don Quijote. Repere pentru o hermeneutică a imaginarului european*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995

655Pentru istoriografia de artă românească consacrată barocului din Transilvania şi Banat (cu trăsături distincte în spaţiul citadin, respectiv rural), menţionăm cărţile: Mircea Ţoca, *Clujul baroc*, Editura Dacia, 1983; Anca Pop Bratu, *Pictura murală maramureşeană*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982; Nicolae Sabău, *Sculptura barocă din Transilvania în secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1992; Aurel Chiriac, *Pictura bisericilor de lemn din Bihor în secolul al XVIII-lea şi al XIX-lea*, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 1997; Porumb

Inclusă în reprezentaţiile epocii, scenografia teatrală a influenţat major artele vizuale, atât în sfera artei laice (portretele reprezentative imperiale, ecleziastice, nobiliare; natura statică, scena de gen), cât şi în domeniul artei religioase. Teatrul a cunoscut o amplă efervescenţă în epoca barocului, devenind un spectacol de artă total, ce integrează fastuoase decoruri de scenă, balete, maşinării pentru regizarea celor mai variate efecte scenice. Alcătuite din elemente arhitecturale iluzioniste, decorurile de teatru şi operă se puteau schimba de la o secundă la alta, în funcţie de conţinutul scenei. Mecanisme sofisticate erau create special pentru a sugera intervenţia miraculoasă a *Providenţei* în ajutorul eroilor, imaginarea *Paradisului*,

---

Marius, *Biserici de lemn din Maramureş*, Editura Academiei Române, 2005; Alexandru Avram, *Sibiu*, Editura F.F. Press, Bucureşti, 1998; Virgil Pop, *Armenopolis, oraş baroc,* Editura Accent, Cluj, 2002; Marius Porumb, *Un veac de pictură românească din Transilvania. Secolul al XVIII-lea,* Editura Meridiane, Bucureşti, 2003; Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan,* vol. I, *Sculptura*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003; Dorina Pârvulescu, *Pictura bisericilor ortodoxe din Banat între secolul al XVII-lea şi deceniul trei al secolului al XIX-lea,* Timişoara, 2003; Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului Transilvan*, vol.II, *Pictura*, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2005, Agata Chifor, *Oradea barocă*, Editura Arca, 2006 (Teza de doctorat susţinută în 2005, cu titlul *Barocul cultural-artistic în Oradea,* Facultatea de Istorie şi Filosofie a Universităţii Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca); Agata Chifor, *Imaginarul sacru la Oradea între tradiţie bizantină şi baroc,* Editura Arca, Oradea, 2008; Agata Chifor, *Alegorii, simboluri, decoraţii în arta barocă orădeană*, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2011; Mihaela Vlăsceanu, *Sculptura barocă din Banat*, Editura Excelsior Art, Timişoara, 2005; Rodica Vârtaciu, *Valori de artă barocă în Banat*, Editura Fundaţiei Triade, 2015; Alexandru Sonoc (coord.), Valentin Mureşan, Maria Ordeanu, *Efigii imperiale habsburgice din Sibiu,* Sibiu, 2011 şi dicţionarele Acad. Marius Porumb, *Dicţionar de pictură veche românească din Transilvania: secolul al XVIII-lea*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1998; Adrian Andrei Rusu (ed.), Nicolae Sabău, Ileana Burnichioiu, Ioan Vasile Leb, Maria Makkó-Lupescu, *Dicţionarul mănăstirilor din Transilvania, Banat, Crişana şi Maramureş,* Cluj, 2000. Pentru definirea trăsăturilor specifice barocului în spaţiul extracarpatic, a se vedea cărţile Acad. Răzvan Theodorescu, *Biserica Stavropoleos*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1967; Răzvan Theodorescu, *Piatra Trei Ierarhilor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979; Ana Dobjanschi, Victor Simion, *Arta în epoca lui Vasile Lupu*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979; Răzvan Theodorescu, *Civilizaţia românilor între medieval şi modern*, I-II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1987; Gheorghe Macarie, *Barocul-artă şi mentalitate în Moldova epocii lui Vasile Lupu*, Editura Cronica, Iaşi, 2005; Gheorghe Macarie, *Trăire şi reprezentare Barocul în artele vizuale ale Moldovei secolului al XVII-lea*, Editura Tehnopress, Iaşi, 2008; Constantin Hostiuc, *Barocul românesc. Gesturi de autoritate, replici şi ecouri,* Noi Media Print, Bucureşti, 2008. Dintre lucrările de sinteză care tratează şi problematica barocului în Ţările Române, menţionăm: *Istoria artelor plastice în România*, vol II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970, colectiv de redacţie: Virgil Vătăşianu, Florina Dumitrescu, Emil Lăzărescu, Maria Ana Musicescu, Dumitru Năstase, Radu Teodoru, Răzvan Theodorescu, Sorin Ulea, Teodora Voinescu; Vasile Drăguţ, *Arta românească. Preistorie. Antichitate. Ev Mediu. Renaştere. Baroc*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982; Vasile Florea, *Istoria artei româneşti,* Editura Litera Internaţional, 2009; Răzvan Theodorescu, *Arta românească în secolul Luminilor*, vol. colectiv editat de Oficiul de Informare şi Documentare în Ştiinţe sociale şi Politice, Bucureşti, 1984; Ioan Godea, *Arhitectura românească în epoca modernă, 1700-1900, Sinteze. Crestomaţie. Reconstituiri. Imagini,* Editura Primus, Oradea, 2012

coborârea din cer a sfinţilor şi îngerilor. De altfel, o parte semnificativă a pieselor de teatru şi operă au fost iniţial de inspiraţie religioasă, fiind dramatizări ale unor teme de mare popularitate ca *Patimile Domnului, Înălţarea la cer a Fecioarei Maria, Naşterea Domnului, Învierea Domnului, Stabat Mater, Sfântul Arhanghel Mihail triumfând asupra demonilor*, puneri în scenă ale unor teme din *Vechiul Testament* etc. [656]

Caracteristică definitorie a *palatului baroc,* dimensiunea teatrală a existenţei a fost inserată şi în alcătuirea interioară a Palatului episcopal romano-catolic din Oradea (1762-1776). Monument reprezentativ pentru barocului tardiv provincial, acesta vine în întâmpinarea vizitatorului prin holuri şi scări monumentale. Decorate cu stucaturi şi balustrade specifice stilului, ele conduc spre salonul de onoare, aflat la primul nivel. De plan oval, detaşat printr-un rezalit străbătut de ferestre ample, în arc semicircular, *salonul de gală* este cel mai expresiv din punct de vedere al decoraţiei exterioare şi interioare. Prin intermediul său se exteriorizează plenar dimensiunea scenografică profană a palatului baroc, el fiind locul de desfăşurare al ceremoniilor fastuoase de primire, prilejuite de venirea unor înalte oficialităţi ale vremii, dar şi al unor concerte, spectacole de teatru şi operă, desfăşurate cu participarea unor apreciaţi muzicieni ai vremii, ca Johann Michael Haydn (1737-1806) sau Ditters von Dittersdorf (1739-1799). Deveniţi capelmaeştri ai curţii episcopale şi compozitori de curte ai episcopului catolic Patachich Adám (1759-1776), cei doi compozitori au fondat primele orchestre de muzică clasică din Oradea. Numărul important de piese scrise şi puse în scenă cu ocazia diverselor evenimente de la Palatul episcopal conturează dimensiunea teatral-muzicală ca divertisment predilect al epocii[657].

În contrast cu salonul de onoare, Capela din aripa dreaptă, nordică a edificiului oferă spectatorului o viziune miniaturală extrem de complexă asupra macrocosmosului divin. Ea rezumă plastic scenografia mistică a barocului, viziunea omului şi epocii baroce asupra divinului. Dominată de o imagine vaporoasă a *Ierusalimului celest*, întreaga decoraţie pictată a Capelei, cu *trompe l'oeil* -uri[658] care şterg demarcaţia dintre realitate şi iluzie, introduce privitorul în universul imaginar al realităţilor supranaturale.

Interiorul *bisericii baroce* reflectă de asemenea, o restructurare într-o viziune nouă, ce scoate în evidenţă altarul principal ca element focalizant al

---

656V. Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol. II, Editura Meridiane, 1971

657Agata Chifor, *Oradea barocă*, Editura Arca, Oradea, 2006 (Teză de doctorat susţinută în 2005), p. 50-58

658*trompe l'oeil (fr.)*= înşeală ochiul (trad.), tehnică picturală al cărei scop este să inducă în eroare privitorul, prin virtuozitatea redării diferitelor texturi sau elemente compoziţionale. De origine antică şi renascentistă, procedeul a cunoscut o dezvoltare particulară, spectaculoasă atât în cadrul picturii plafonante, cât şi a picturii de şevalet din epoca barocă

spaţiului liturgic. Tipologia planimetrică a Bisericii *Il Gesu* din Roma (bazată pe o navă centrală lungă, interconectată cu capele laterale, consacrate cultului diferiţilor sfinţi) a fost difuzată ca arhetip privilegiat în întreaga Europă, fiind introdusă în Transilvania pe filiera *Contrareformei,* promovate de Imperiul Habsburgic prin intermediul Bisericii Catolice şi a ordinelor religioase[659]. Locul cel mai sacru, mediator al întâlnirii mistice dintre credincios şi Iisus prin taina *Euharistiei,* altarul principal al bisericii este scos în evidenţă, atât prin dimensiuni, cât şi printr-o abilă scenografie a spaţiului interior. Din aceasta fac parte treptele ce conduc spre altarul principal, ancadramentele din marmură, sculpturile, strălucirea fastuoasă a marmurei, în combinaţie cu decoraţii stucate şi poleite, investite cu dinamism şi expresivitate plastică. Utilizate curent la spectacolele de operă şi teatru, decorurile scenografice arhitecturale invadează interiorul *Bisericii,* fiind integrate cu abilitate şi virtuozitate iluzionistică în decoraţia picturală a bolţilor, cupolelor, capelelor, picturilor de altar. Colonade şi arcade false înşeală în mod voit privitorul, contribuind la amplificarea iluzorie a spaţiului şi a perspectivei, creând o confuzie intenţionată, de mare efect plastic, între arhitectura reală şi cea pictată. Contopirea dintre lumea reală şi cea imaginară a ficţiunii teatrale îşi are o reflectare aparte în *Biserică*, unde se concretizează la nivel plastic în sugestia, definitorie pentru baroc a simbiozei picturale dintre viaţa terestră şi cea de dincolo.

Biserica însăşi fiind configurată ca un spaţiu intermediar, de interferenţă între sacru şi profan, în epoca barocă, misiunea ei, la fel ca şi a artiştilor, era de a demonstra caracterul iluzoriu al lumii pământeşti, în contrast cu "veridicitatea lumii fictive"[660]. În pictura religioasă barocă această tendinţă s-a exprimat prin predilecţia pentru desfiinţarea graniţelor dintre spaţiile terestru-celest, uman-divin, real-imaginar. Aceste planuri interferau constant şi în ambele sensuri, pictorii reprezentând, atât aspiraţia omului spre *Absolut*, cât şi posibilitatea manifestării divinului în viaţa de fiecare zi a credinciosului. O altă dimensiune a sacrului, la fel de importantă în pictura barocă, a constituit-o manifestarea acestuia ca experienţă privilegiată a unor persoane predestinate, reflectată în frecvenţa temelor ce descriu viziuni şi apariţii miraculoase ale sfinţilor.

Concepţia barocă despre sensul vieţii şi modelul exemplar al acesteia s-a exprimat într-o manieră triumfalistă, apoteotică, pe cupolele şi plafoanele bisericilor. Situate cel mai aproape de cer, ele puneau la încercare abilitatea tehnică a artistului baroc de a transpune şi de a reda cât mai verosimil, în interiorul *Bisericii*, o părticică din imaginara lume supranaturală, sub forma unor scenografii impresionante ale *Raiului* şi beatificării sfinţilor.

659Pierre Charpentrat, *L'architecture et son public: les églises de la Contre-Réforme* [Arhitectura şi publicul său: Bisericile Contrareformei], în "Annales. Économies, Sociétés, Civilisations", 28 Année, Nr. 1, 1973, p. 91-108

660Rosario Assunto, *op.cit.*, p. 153-154 (ediţia tradusă în limba română)

În perioada de propagare a *Contrareformei*, arhitectura, pictura, sculptura, bogăţia decoraţiei stucate şi poleite au fost puse în slujba slavei lui Dumnezeu, conform conceptului *Ad Majorem Dei Gloriam*[661], promovat de Ordinul iezuit. În dorinţa de a atinge "întreaga persoană", spiritualitatea ignaziană a recurs la "puterea artelor frumoase", cu scopul de a înălţa sufletul spre contemplarea realităţilor lumii supranaturale[662]. Ca reacţie la contestaţiile *Reformei*, Biserica romano-catolică şi-a aservit arta scopurilor sale, pentru a crea la nivel imagistic o pledoarie convingătoare asupra adevărurilor de credinţă ale catolicismului: sacralitatea *Sfintei Treimi,* sfinţenia particulară a *Fecioarei Maria*, importanţa specială a sacramentelor, scenografia barocă a liturghiei, picturilor de altar, frescelor, sculpturilor, decoraţiilor stucate şi poleite. Simplităţii şi austerităţii promovate de protestanţi, barocul le-a opus o amplă scenografie mistică a decoraţiilor plafonante, în care arhitectura, pictura şi decoraţia sculpturală conlucrau la elaborarea unor ameţitoare perspective iluzioniste. În conformitate cu comandamentele epocii, imagistica picturală era concepută ca o mărturie vizuală a importanţei conferite de Biserica romano-catolică intercesiunii *Fecioarei Maria*, îngerilor şi sfinţilor, contestată de *Reformă*.

Marea invenţie a barocului în domeniul picturii monumentale o constituie tehnicile în *trompe l' oeil*. Acestea au stat la baza compoziţiilor iluzioniste ale epocii, ce sugerează o desprindere de cadrul arhitectural[663]. Folosit frecvent în cadrul picturii plafonante baroce, *trompe l'oeil-ul* a fost definit ca "o pictură care vrea să se uite calitatea ei de pictură şi pretinde că este un fragment al realităţii"[664]. Reper estetic al virtuozităţii artistului, *trompe l'oeil*-ul devine elementul major al viziunii baroce asupra lumii. Artificiu curent, utilizat atât pentru amplificarea iluzorie a cupolelor şi bolţilor, cât şi pentru crearea unor cupole false, ce ambientează imaginarul sacru al bisericilor baroce, el este menit să demonstreze credinciosului veridicitatea lumii fictive, ştergerea graniţei dintre realitatea terestră şi cea supranaturală[665]. Adesea, scopul *trompe l'oeil*-ului este "confuzia voită între ceea ce e pictat şi ceea ce e sculptat", procedeu utilizat frecvent şi în decorarea bisericilor şi a capelelor[666].

Prin intermediul *trompe l' œil*-ului, pictorul baroc instituie o relaţie de continuitate între spaţiul real, în care se găseşte privitorul şi spaţiul figurat în pictură,

661Atribuită lui Ignaţiu de Loyola, deviza în limba latină a Ordinului iezuit are semnificaţia că tot ceea ce facem în viaţă trebuie să aibă ca finalitate "cea mai mare glorie/slavă a lui Dumnezeu"
662J. P. Artola, *Ignaţiu de Loyola şi arta iezuită*, în *Vatra*, nr. 4, 2006, Târgu Mureş, p. 73
663Agata Chifor, *Limbaj baroc în pictura Capelei Palatului episcopal romano-catolic din Oradea*, în *Biharea*, XXII-XXIII, 1995-1996, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 1999, p. 149-156
664C. Sterling, *Natura moartă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970, p. 167
665Rosario Assunto, *op.cit.*, p. 156
666René Huyghe, *Dialog cu vizibilul*, Editura Meridiane, 1981, p. 76

prin reprezentarea picturală a unor elemente de arhitectură, sculptură sau decoraţie barocă. Avându-i ca precursori pe Michelangelo (frescele din Capela Sixtină) şi Correggio (cupola Catedralei din Parma), iluzionismul pictural baroc s-a bazat pe exploatarea la maximum a resurselor acestei tehnici picturale. Amplificând racursiurile, dinamismul şi asimetria, pictorii baroci Giovanni Battista Gaulli, Giovanni Lanfranco, Domenichino, Pietro da Cortonna etc. au creat compoziţii în care personajele transced barierele cadrului arhitectural, pentru a-şi trăi existenţa în lumea iluzorie a spaţiului celest. Dominate de imagistica bolţii cereşti, frescele cupolelor şi bolţilor se integrează în sfera compoziţiilor deschise, având drept scop integrarea privitorului în sfera spaţială psihologică creată de opera de artă[667]. Tematica utilizată (scenele de apoteoză celestă ale persoanelor sfinte, îngerii plutind printre nori) reflectă opţiunea artiştilor pentru sugerarea unui spaţiu fictiv, care exprimă o deschidere spre transcendent. În baroc, prezenţa inexprimabilului este evocată şi prin prelungirea, adeseori *fictivă,* a spaţiului arhitectural al bisericii cu o boltă iluzorie, sugerată uneori exclusiv prin mijloace picturale, care creează privitorului senzaţia de infinit specifică spaţiului celest.

Încă de la sfârşitul secolului al XVI-lea se dezvoltă arta *quadraturii*, ce presupune abilitatea artistului de a reda în perspectivă imaginile pictate pe suprafeţele curbe ale bolţilor şi cupolelor[668]. Acest procedeu se bazează pe conlucrarea dintre arhitectură, sculptură şi pictură în vederea realizării unei perspective iluzioniste, în măsură să creeze un efect de tridimensionalitate. Pe linia deschisă de reprezentările în *grisaille* ale *Renaşterii*, pictorii baroci îşi însuşesc şi aplică cu pasiune, în decoraţia plafoanelor, cupolelor şi altarelor, tehnica de simulare şi imitare a texturii specifice marmurii, decoraţiilor stucate, aurului, *grisaille*-ul[669] constituind elementul de coeziune şi procedeul artistic de amplificare iluzorie a spaţiului arhitectural. Dificultatea *quadraturii*, ale cărei secrete au fost dezvăluite de arhitectul, scenograful şi pictorul iezuit Andreea Pozzo, consta în măiestria de a picta pe suprafeţe verticale, orizontale şi îndeosebi curbe, reprezentări, care prin amplificări sau *racourçi*-uri atent calculate, să ofere impresia că sunt normale şi perfect proporţionale din unghiul de vedere al privitorului[670]. Publicat la Roma în 1693 şi 1700, celebrul tratat al lui Pozzo, *Perspectivae Pictorum et Architectorum* (în care acesta şi-a reprodus şi schiţele principalelor creaţii) a fost tradus în diferite limbi, servind ca manual pentru autorii picturilor plafonante din

---

667John Rupert Martin, *Barocul*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982, p. 109
668Denis Favennec, "La quatrature du ciel" [*Cvadratura cerului*], *Images des mathématiques*, CNRS, 2015, http://images.math.cnrs.fr/La-quadrature-du-ciel.html
669*Grisaille* (fr.)= tehnică picturală monocromă, bazată pe aplicarea graduală a unei culori neutre (gri, bej), într-o gamă de nuanţe calde şi reci, Apud *Dicţionar de artă* (coord M. Popescu), Editura Meridiane, Bucureşti, 1995, p. 210
670Denis Favennec, *op.cit.*

Europa Centrală în secolul al XVIII-lea[671]. De altfel, fresca "Beatificarea Sfântului Ignaţiu", realizată de Pozzo pe bolta Bisericii "Sfântul Ignaţiu de Loyola" din Roma, este considerată una din capodoperele *trompe l' oeil*-ului baroc, devenind un model extrem de influent al creaţiei picturale[672]. Întrucât cupola prevăzută în planurile iniţiale nu a fost realizată, artistul a reprezentat-o pictural aşa cum ar fi trebuit să arate în realitate, ceea ce a făcut şi Johann Nepomuk Schöpf la Catedrala romano-catolică orădeană (unde cupola înaltă cu tambur, prevăzută în planurile iniţiale, a fost înlocuită cu una joasă, integrată sub acoperişul bisericii).

Pe linia deschisă de arhitectul şi pictorul iezuit Andreea Pozzo (1642-1709), *trompe l' oeil*-urile din compoziţiile plafonante ale barocului orădean pun în valoare alegorii complexe referitoare la *Ierusalimul celest* (Capela Palatului episcopal baroc din Oradea), glorificarea *Sfintei Treimi* (Cupola Bazilicii romano-catolice), *Motivul vălului protector al Fecioarei Maria* (*Madona Îndurării*, Cupola Capelei Mizericordienilor).

Atât în decoraţia în frescă a Capelei Palatului episcopal romano-catolic din Oradea, cât şi în cazul cupolei de la Bazilica romano-catolică (1752-1780) a oraşului, pictorul bavarez Johann Nepomuk Schöpf a recurs la numeroase elemente realizate în tehnica *grisaille* (coloane, antablamente, arcade, urne, socluri, bolţi, ferestre pictate) prin care pictura transcede în manieră barocă limitele impuse de arhitectură, creând în mod iluzoriu impresia de amplificare şi deschidere a spaţiului spre înaltul cerului[673].

Născut la Praga în 1735, Johann Nepomuk Schöpf (1735-1785)[674] a fost fiul pictorului bavarez Johann Adam Schöpf, artist care a lucrat la Praga în perioada 1724-1742, iar ulterior în spaţiul german. Johann Nepomuk Schöpf s-a format ca pictor pe lângă tatăl său la Praga, iar ulterior şi-a completat studiile în Bavaria, la München. Între 1761-1763 a efectuat cu sprijinul Curţii bavareze o călătorie de studii în Italia, decisivă pentru formaţia sa artistică. În 1765 a fost numit pictor al curţii princiare bavareze (de atunci a început să se semneze cu formula

---

671Andreea Pozzo, *Perspectivae pictorum atque architectorum* [Perspectiva pictorilor şi arhitecţilor], 1719, 2 vol., Biblioteca Centrală Universitară Lucian Blaga Cluj, *Fond Carte veche*; *Encyclopaedia Universalis*, Corpus nr.18, p. 855-856

672Francesca, Castria, Stefano Zuffi, *Pictura barocă. Două secole de minunăţii în pragul picturii moderne*, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1999, il. p. 108

673Agata Chifor, *Barocul cultural-artistic în Oradea, Teză de doctorat*, Universitatea "Babeş-Bolyai", Facultatea de Istorie şi Filosofie, Cluj-Napoca, 2005, p. 207-215; p. 221-223; Agata Chifor, *Oradea barocă*, Editura Arca, 2006, p. 171-178; p. 182-184; Nicolae Sabău, *Agata Chifor, Oradea barocă*, Editura Arca, Oradea, 2006 (Teza de doctorat susţinută în 2005), recenzie în *Ars Transsilvaniae*, XIX, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2009, p. 148-152; Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, vol II, Pictura, Editura Mega, Cluj, 2005, p. 32

674Garas Klára, *Magyarországy festészet a XVIII században*, II, Budapesta, 1955, p. 45; 250

von Schöpf, asemenea tatălui său); din 1770 a devenit membru al Academiei de pictură din München[675].

A realizat picturi de altar pentru Biserica din Fürstenfeldbruck, precum şi decoraţii în frescă pentru castelul Fürstenried, Biserica "Sfântul Gheorghe" din Amberg, Biserica mănăstirii "Sfântul Ioan" din Regensburg (1768), Biblioteca mănăstirii din Reichersberg (1771)[676]. În Transilvania este menţionat în 1772 în legătură cu pictarea unor altare laterale la Catedrala romano-catolică din Timişoara: "Maria în vizită la Elisabeta", "Sfântul Sebastian, Rozalia şi Roccus în faţa Împăratului cerurilor", "Răstignirea, "Sfântul Iosif ", "Sfântul Nepomuc"[677]. Conform informaţiilor oferite de canonicul orădean Salamon József, Schöph s-ar fi refugiat la Oradea din cauza datoriilor pe care le avea. Arestat şi închis în închisoarea comitatului, pictorul a fost eliberat la insistenţele episcopului Patachich, care avea nevoie de un pictor pentru decorarea palatului şi a noii catedrale, construite în apropierea acestuia. Încă din 1773 a avut loc înţelegerea dintre cei doi pentru pictarea cupolei Catedralei[678]. Din relatările aceluiaşi canonic orădean, amintite de Biró József, se ştie că Schöpf a părăsit Oradea în 1779, plecând la Viena. Între timp, a realizat atât decoraţia în frescă şi pictura de altar a Palatului episcopal romano-catolic, cât şi decoraţia în frescă a cupolei din Catedrala romano-catolică, aflată în construcţie, respectiv prima variantă a picturii altarului principal al acesteia (1778). După Biró József, artistul nu şi-a trecut niciodată prenumele Nepomuk în cadrul semnăturii[679]. S-a semnat în schimb sub forma " Schöpf inv. et fec."[680] iar la catedrala romano-catolică din Oradea "I : De SCHŐPF INV: ET PINX".

Ambianţa sud-germană în care s-a format autorul este tributară iluzionismului în domeniul picturilor plafonante, preluate prin filieră italiană. În acest sens, este semnificativ contactul direct al artiştilor cu mediul italian şi îndeosebi, chemarea la Viena a pictorului Andreea Pozzo (1642-1709). Membru al "Societăţii lui Iisus", acesta a avut un rol important în decorarea bisericilor ordinului în spiritul misionarismului iezuit. Lucrarea sa, *Perspectiva pictorum et architectorum*, tradusă în germană în 1706, a servit drept manual pentru realizarea picturilor iluzioniste din spaţiul austriac şi german, deschizând direcţia

675Biró József, *Nagyvárad barok és neoklasszikus müvészeti emlékei*[Vestigiile baroce şi neoclasice ale oraşului Oradea], Budapest, 1932, p. 44

676*Ibidem*, p. 45

677Rodica Vârtaciu, *Artele figurative*, în *Barocul în Banat. Catalog de expoziţie*, Timişoara, 1992, p. 19

678Bunyitay Vincze, *A váradi püspökség tőrténete. A váradi püspőkők (1566-1780*) [Istoria episcopiei romano-catolice de Oradea. Episcopii de Oradea 1566-1780], Debreţin, 1935, p. 353

679Biró József, *op.cit.*, p. 45

680*Ibidem*, p. 100

de dezvoltare a picturii monumentale baroce[681]. Creaţia lui Johann Nepomuk Schöpf a fost influenţată, atât de lucrările realizate la Viena de Andrea Pozzo (la Biserica Universităţii, Palatul Lichtenstein), cât şi de şcoala müncheneză de pictură, reprezentată de Mathias Günther şi Cosmas Damian Asam[682]. Aşa cum afirma istoricul de artă Nicolae Sabău, atât în lucrările acestora, cât şi în frescele realizate de Schöpf pentru Biserica mănăstirii Sfântul Ioan din Regensburg sau la Oradea, regăsim acelaşi "ermetism tematico-iconografic", ce se adresa prioritar clerului instruit şi într-o mult mai mică măsură masei credincioşilor[683].

a. "Ierusalimul celest", alegorii baroce în frescele realizate de Johann Nepomuk Schöpf (c.1774-1776), Capela Palatului episcopal romano-catolic

Realizată în 1570 de teologul flamand Molanus, prin tratatul său "De picturis et imaginibus sacris", activitatea de codificare iconografică posterioară Conciliului de la Trento a generat o iconografie cu caracter dogmatic sau polemic îndreptată împotriva ereziei anticatolice protestante[684]. În acest sens, afirmă Nicolae Sabău, "vechea temă medievală a *Disputei dintre Biserică şi Sinagogă* a fost înlocuită în lăcaşul iezuiţilor din Roma cu o alegorie nouă, reprezentând *Credinţa în luptă doborând Erezia*, o nouă temă iconografică ce va stimula imaginaţia artiştilor". Aceeaşi semnificaţie iconografică a fost conferită ilustrării "Preacuratei Fecioare ce zdrobeşte sub picioarele sale şarpele ereziei"[685], prezentă în secolul al XVIII-lea în mediul românesc din Banat şi Transilvania, dar şi reprezentării "Arhanghelului Mihail ca strateg al miliţiilor divine", prezentă la numeroase coronamente de amvon şi altare transilvănene[686].

Sub influenţa viziunii artistice a Ordinului iezuit au fost introduse frecvent în arta religioasă barocă, alegorii ale misionarismului catolic pe toate continentele, cele mai relevante, în acest sens, aflându-se în bisericile "Il Gesu" şi "Sant Ignazio" din Roma. În decoraţia sculpturală, respectiv în frescele acestor biserici, apar teme ca *Triumful creştinismului pe întreg globul*, alegorii ale *Credinţei triumfând asupra Ereziei,* respectiv *Idolatriei.* Alegoriile redate în frescele din Capela

681Agata Chifor, *Limbaj baroc în pictura Capelei Palatului episcopal romano-catolic din Oradea*, în *Biharea*, XXII-XXIII, 1995-1996, Oradea, 1999, p. 149-156; Kelény György, *A barok müvészete*, Budapesta, 1985, p. 142

682Alexandru Avram, Ioan Godea, *Monumente istorice din Ţara Crişurilor*, Editura Meridiane, Sibiu, 1975, p. 37

683Nicolae Sabău, *Johann Nepomuk Schöpf, promotor al barocului din Transilvania*, în *Ars Transilvaniae* (red. Acad. Marius Porumb), VIII-IX, 1998-1999, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, Bucureşti, p. 206

684Nicolae Sabău, *Metamorfozele baroclui transivănean*, vol. I, Sculptura, Editura Dacia, p. 199

685*Ibidem*, p. 200

686*Ibidem*, p. 202

Palatului episcopal din Oradea transpun iconografic teme simbolice referitoare la activitatea misionară a Ordinului iezuit.

O preocupare constantă a picturii baroce a constitut-o transformarea decoraţiei plane într-o decoraţie de adâncime, “un sentiment nou al spaţiului care tinde spre infinit”[687]. Este relevantă în acest sens, scenografia picturală a frescei de pe tavanul plat al Capelei. Realizată de Johann Nepomuk Schöpf la Oradea, compoziţia, tipic barocă, are ca obiect reprezentarea *Ierusalimului celest* (Fig. nr. 68). Alegorie barocă a aşa-numitei *Civitas Dei,* definită de Leibnitz prin “strălucitoarea lumină a gloriei divine”[688], compoziţia plafonantă în *trompe l'oeil* este o inedită viziune picturală a realităţilor supranaturale, în care norii şi îngerii, lumina şi *racourci*-urile conferă privitorului senzaţia de cufundare în infinitatea spaţiului celest. Artistul creează prin mijloace picturale impresia verosimilă de “spargere a cerului”, menită să sugereze intensitatea luminii şi evanescenţa locului în care sălăşluieşte *Providenţa.* La o examinare comparativă a stilului şi a unor detalii compoziţionale rezultă că în pictura plafonantă a Capelei Palatului baroc din Oradea, artistul Johann Nepomuk Schöpf a luat ca model decoraţia în *trompe l'oeil* de pe bolta Bisericii “Sant Ignazio din Roma” (Fig. nr. 69), realizată de celebrul arhitect, decorator şi pictor iezuit Andreea Pozzo între 1668-1685. Garas Klára menţionează că Johann Nepomuk Schöpf a realizat pictura Capelei în anul 1776, la comanda episcopului[689], în anexa artiştilor fiind însă menţionaţi anii 1774-1776, atât în ceea ce priveşte pictura Capelei, cât şi pe cea a cupolei din catedrala romano-catolică.

Pictura tavanului oferă printr-un colorit rafinat o perspectivă a spaţiului celest. Cu toate că spaţiile de formă dreptunghiulară sunt mai improprii decât cupolele, autorul foloseşte întregul repertoriu al procedeelor baroce de creare a iluziei spaţiale. În Capela palatului, la crearea iluziei de adâncime spaţială contribuie pictarea de elemente arhitecturale care prin golurile create sugerează o prelungire a spaţiului (arcade, coloane, bolţi). Aceste procedee tipic iluzioniste, ce contribuie la impresia de elansare a bolţii cereşti, confirmă însuşirea tehnicilor picturale iluzioniste care au dominat pictura bavareză, avându-i ca precursori pe Hans Georg Asam şi Johann Anton Gumpp[690].

687Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968, p. 68; Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*[Renaştere şi baroc], Bâle, 1961, p. 151

688Rosario Assunto, *op.cit.*, p. 115

689Garas Klára, *op. cit.*, p. 46

690Agata Chifor, *Limbaj baroc în pictura Capelei Palatului episcopal romano-catolic din Oradea*, în *Biharea*, XXII-XXIII, 1995-1996, Oradea, 1999, p. 149-156; Agata Chifor, *Barocul cultural-artistic în Oradea, Teză de doctorat*, Universitatea “Babeş-Bolyai”, Facultatea de Istorie şi Filosofie, Cluj-Napoca, 2005, p. 207-221; Agata Chifor, *Oradea barocă*, Editura Arca, 2006, p. 175-182; Agata Chifor, *Alegorii, simboluri şi decoraţii în arta barocă orădeană*, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2011, p. 121-125

Realizată în tehnica "al seco"[691], compoziţia centrală, dominată de o mişcare învolburată, oferă o imagine tipic barocă a lumii supranaturale, fiind o ilustrare a temei *Ierusalimului celest* din *Apocalipsa lui Ioan.*

Tema *Ierusalimului celest* s-a răspândit în arta romanică şi gotică începând din secolul al XI-lea, odată cu marele interes pentru *Apocalipsa* lui Ioan, pe măsura dezvoltării credinţelor şi cultelor eshatologice. În descrierea *Apocalipsei,* Ierusalimul ceresc este Cetatea sfântă a Dumnezeului celui viu, locaş al îngerilor şi al *Dreptilor*, beneficiind de "lumina lui Dumnezeu".

Situată pe tavanul Capelei, în axul picturii de altar, tema Ierusalimului celest simbolizează *Triumful Bisericii catolice în lupta împotriva Ereziei şi Idolatriei,* sugerat şi prin grupurile alegorice care flanchează altarul Sf. Ignaţiu din Biserica *Il Gesu.* Redat pe tavanul Capelei prin intermediul unui templu cu coloane şi îngeri, *Ierusalimul celest* este deopotrivă, o alegorie a triumfului *Bisericii catolice* în confruntările dogmatice cu doctrina *Reformei* şi îndeosebi a *Raiului* câştigat de cei care îşi aduceau contribuţia în aceste confruntări spirituale. Din înaltul cerului coboară un înger cu sabie, aluzie la calamităţile asociate sfârşitului *Lumii*, profeţite de textul *Apocalipsei.*

Urmând textul acesteia, la marginea de vest a compoziţiei plafonante, în corespondenţă cu altarul, artistul a pictat un cadru arhitectural, sugerând un templu (Fig. nr.70). În faţa deschiderilor arcate dintre coloanele acestuia sunt plasaţi doisprezece îngeri, în conformitate cu descrierea biblică a *Ierusalimului celest*: "...Şi mi-a arătat Cetatea sfântă, Ierusalimul, care se pogora din cer de la Dumnezeu...Avea douăsprezece porţi şi la porţi, doisprezece îngeri...Spre răsărit erau trei porţi; spre miazănoapte, trei porţi; spre miazăzi, trei porţi şi spre apus trei porţi"[692]. Baldachinul aurit, redat în centru este o aluzie la cortul în care va locui Dumnezeu împreună cu aleşii săi. Spre centrul compoziţiei sunt reprezentaţi îngeri plutind printre nori, într-o atitudine de adoraţie faţă de *Providenţă.* Se poate remarca micşorarea treptată a personajelor, estomparea tonurilor şi a contururilor, pe măsura apropierii de centrul compoziţiei, unde formele evanescente ale norilor şi îngerilor sugerează intensitatea comuniunii cu divinitatea. Prezenţa acesteia este sugerată alegoric prin intermediul unui cerc de lumină, simbol al slavei şi strălucirii divine în textul biblic: " Cetatea n-are trebuinţă nici de soare, nici de lună, ca s-o lumineze; căci o luminează slava lui Dumnezeu, şi făclia ei este Mielul". Iisus este reprezentat alegoric, sub forma *Bunului păstor* ţinând pe umeri oaia rătăcită, într-un cartuş baroc susţinut de îngeri la baza cetăţii. În ansamblul picturii pot fi identificaţi o parte din îngerii menţionaţi în *Apocalipsă.* Astfel,

691Alexandru Avram, Doina Lăutărescu, *Monumente de arhitectură în stil baroc din Oradea*, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, Anul XLII, nr. 2, 1973, p. 65

692*Apocalipsa lui Ioan* XXI, vs. 10-12, în *Noul Testament*, 1945, p. 472

îngerul cu o sabie în mână, reprezentat coborând pe pământ, la porunca divină, simbolizează calamităţile descrise în *Apocalipsă* în legătură cu sfârşitul lumii. La celălalt capăt al compoziţiei apare un înger care conform textului biblic va măsura zidurile cetăţii cu ajutorul unei trestii, precum şi cel care a primit misiunea de a-l închide pe diavol pe durata a o mie de ani. Acesta din urmă este reprezentat blocând deasupra diavolului invizibil un nor proeminent cu ajutorul unor lanţuri:"Îngerul, care vorbea cu mine, avea ca măsurătoare o trestie de aur, ca să măsoare cetatea, porţile şi zidul ei...Apoi am văzut pogorându-se din cer un înger, care ţinea în mână cheia Adâncului şi un lanţ mare. El a pus mâna pe balaur, pe şarpele cel vechi, care este diavolul şi satana, şi l-a legat pentru o mie de ani. L-a aruncat în Adânc, l-a închis acolo, şi a pecetluit intrarea deasupra lui..."[693].

Compoziţia este dominată de o mişcare multiaxială, redarea personajelor văzute în *racursi*, ţinând seama de schimbarea unghiului de vedere al privitorului. Dispunerea aleatorie a personajelor, drapajul avântat al faldurilor şi plasarea norilor sunt subordonate creării senzaţiei de plutire spaţială. În manieră barocă, pictura tavanului imaginează bolta cerească, populată de îngeri şi nori, într-o mişcare ritmică ce sugerează starea de imponderabilitate. Considerată o capodoperă în creaţia lui Schöpf, pictura tavanului se remarcă printr-un desen precis, un colorit armonios, adecvat sugestiei de irealitate şi imponderabilitate a sferei celeste, folosirea echilibrată a racursiurilor şi alegoriei.

Alte patru mici scene redate la baza tavanului Capelei, în nuanţe de roşu cărămiziu, în fiecare din cele patru puncte cardinale, pot fi considerate aluzii la misionarismul iezuit în toate cele patru părţi ale *Lumii*.

Deasupra altarului, doi îngeri surprinşi într-o mişcare avântată flanchează un cartuş în interiorul căruia apare *Bunul păstor* ţinând pe umeri oaia rătăcită; la capătul opus, corespunzător intrării în Capelă, e reprezentat *Pescuitul miraculos*, cu Petru îngenunchiat în faţa lui Iisus, iar deasupra ferestrelor, *Înmulţirea miraculoasă a pâinilor*, respectiv *Bunul păstor* în mijlocul oilor.

Motiv cu vechi origini paleocreştine, *Bunul Păstor* reapare în arta religioasă a *Contrareformei,* fiind investit cu semnificaţii alegorice noi[694]. Tema este redată în decoraţia Capelei Palatului episcopal romano-catolic din Oradea; într-un cartuş eliptic apare motivul *Bunului Păstor* purtând pe umeri oaia rătăcită. Pornind de la parabola biblică, oaia pierdută de turmă este un simbol al credinciosului rătăcit, a păcătosului care va fi căutat şi recuperat de păstor (Hristos). În contextul disputelor dintre catolicism şi *Reformă*, specifice epocii baroce, oaia rătăcită din textul evanghelic a devenit o aluzie curentă la creştinii care se răzvrăteau sau

---

693*Ibidem*, p. 470

694*Bunul Păstor* = parabolă din *Noul Testament*, desemnează oaia pierdută regăsită de păstor (Hristos), readusă lângă restul turmei (Biserica). Scenă predilectă în decoraţiile parietale creştine şi în sculptura sarcofaglelor, reapare în epoca *Contrareformei*

ieşeau de sub ascultarea Bisericii tradiţionale şi a "păstorilor ei". Pentru Biserica *Contrareformei,* oaia pierdută este prin excelenţă "ereticul", protestantul care a rătăcit calea spre adevărata credinţă şi s-a separat de "turma" credincioşilor. Păstorul este o imagine alegorică a lui Iisus, în calitatea de păzitor şi conducător spiritual al *Bisericii* creştine. *Bunul Păstor* ţine pe umeri oaia pierdută, readusă la restul turmei, adică la adevărata *Biserică* şi credinţă. În acelaşi timp, *Bunul Păstor* este o aluzie cu caracter alegoric la activitatea pastorală şi calităţile de adevărat "părinte" al Sfântului Carlo Borromeo, patronul Capelei.

Motivul evanghelic al *Bunului Păstor,* care are grijă de fiecare din oile sale, este reluat în cadrul unei compoziţii aflate la baza tavanului iluzionist al Capelei. Iisus-*Bunul păstor* e reprezentat izgonind cu un băţ un lup care vrea să atace turma, alegorie a *Bisericii.* În fundal se vede un om fugind (paznicul plătit, cel care nu-şi dă viaţa pentru oi) şi un lup care prinde o oaie. Relatarea biblică face o antiteză între *Păstorul cel bun* şi păstorii răi sau străini, care nu-şi pun sufletul pentru oi, ba chiar, când văd lupul venind, lasă oile şi fug; şi lupul le răpeşte şi le risipeşte (Ev. lui Ioan, 10, 12-13). Conform alegorismului specific epocii, oile îi simbolizează pe cei care-l urmează pe Hristos în adevărata credinţă, iar lupii pe "ereticii", care distrugeau la vremea respectivă monumentele şi iconografia bisericilor creştine tradiţionale[695].

În afară de *Păstorul cel Mare* (Evr. 13, 20), pe tavanul Capelei e redată scena *Trimiterii celor 12 apostoli,* "păstorii" mai mici, cărora Iisus le încredinţează misiunea de a călăuzi neamurile pe calea adevăratei credinţe creştine. Subiectul e redat pe peretele opus, tot în asociere cu motivul turmei. Acesta este şi el o aluzie la *Biserică,* alcătuită din toţi cei care cred în Hristos. În stânga sunt redate oile, iar în dreapta Iisus vorbind apostolilor, cărora le încredinţează misiunea de a răspândi în întreaga lume noua credinţă creştină. În textul biblic, credincioşii, asemănaţi cu oile, sunt îndemnaţi să asculte de "păstorii" Bisericii ca de unii care vor da seama de sufletele lor. Şi în acest caz, este evidentă aluzia la activitatea misionară a ordinului iezuit ai cărui reprezentanţi au fost trimişi, asemenea apostolilor, în întreaga lume, cu scopul de a converti popoarele care nu fuseseră încă creştinate, cum erau cele din Asia, Africa şi America.

Reprezentat deasupra intrării în Capelă, *Pescuitul miraculos* redă întâlnirea dintre Iisus şi pescari, relatată în Evangheliile lui Luca şi Ioan[696]. În contextul secolului al XVIII-lea, *Pescuitul miraculos* este o aluzie evidentă la "pescuirea de oameni" pentru *Împărăţia lui Dumnezeu*, obiectiv al Bisericii romano-catolice

695Nicolae Velimirovici, *Simboluri şi semne*, Bucureşti, 2009, p. 35

696*Evanghelia lui Luca*, V(4-11), *Evanghelia lui Ioan*, XXI (1-14); Într-o noapte când nu pescuiseră nimic, Iisus le spune ucenicilor săi să arunce din nou năvoadele, după ce le scot din apă acestea sunt pline de peşte. În *Evanghelia lui Luca* Iisus îi spune lui Petru: " De acum înainte vei fi pescar de oameni ".

din epoca *Contrareformei.* Într-o corabie, sunt redaţi apostolii cu aureole pe cap; doi dintre ei ţin mrejile şi privesc spre Iisus. Acesta vorbeşte cu apostolul Petru, redat în genunchi, în afara corabiei. Relatarea biblică pune accent pe apostolul Petru, cel dintâi chemat dintre apostoli, fiind o aluzie evidentă la propovăduirea misionară cu care Iisus i-a însărcinat pe ucenicii săi. Esenţa parabolei este că Iisus îi cheamă pe apostolii Petru, Ioan şi Iacob să devină "pescari de oameni" pentru *Împărăţia* lui Dumnezeu. În contextul *Contrareformei,* este reactualizat simbolismul apostolatului misionar specific Bisericii primare; asemenea *Mântuitorului* şi apostolilor, misionarul iezuit trebuia să devină un "pescar de oameni", cu scopul de a readuce la adevărata credinţă pe cei rătăciţi, respectiv de a cuceri noi suflete pentru catolicism din rândul popoarelor de altă confesiune[697].

Aceeaşi aluzie la misionarismul specific Bisericii catolice din epoca *Contrareformei* apare în relieful sculptat în lemn ce decorează cupa amvonului din Capela mizericordienilor. Aici Iisus, însoţit de câţiva apostoli, predică mulţimii din barca lui Petru.

Influenţa decorurilor preluate din operă se reflectă deopotrivă, în introducerea unor elemente de scenografie în sfera artelor plastice. Dacă în cazul *grisaille*-ului, pictura preia funcţia sculpturii, în cazul compoziţiilor în *trompe l'oeil*, ea se travesteşte în altă identitate, aceea a arhitecturii[698]. Considerată cea mai reuşită dintre lucrările realizate de artist la Oradea, fresca din Capela Palatului episcopal baroc din Oradea se remarcă prin varietatea procedeelor decorative baroce, ca pictarea în *grisaille* a pereţilor laterali, *trompe l'oeil*-ul compoziţiei plafonante, conlucrarea mijloacelor picturale cu cele arhitecturale şi decorative, în vederea obţinerii unui efect de ansamblu. În acest sens, este semnificativ rolul unificator al elementelor de arhitectură pictată, care contribuie la efectul de lărgire a spaţiului, respectiv la realizarea trecerii de la spaţiul real la cel iluzoriu al bolţii cereşti.

Pictura pereţilor are un caracter predominant decorativ, cuprinzând reprezentări ale evangheliştilor cu simbolurile lor specifice.

În nişe false, aşezaţi pe socluri pictate, sunt reprezentaţi în dreapta altarului Evanghelistul Matei, Evanghelistul Luca, profetul Ezechiel, iar în partea stângă Evanghelistul Marcu, Evanghelistul Ioan şi profetul Isaia.

Acesta din urmă e reprezentat în semiprofil, cu fierăstrăul, simbolul martiriului său şi ţinând în stânga un rotul cu inscripţia: EVANGELI/ ZABUNT DEUM/ ISRAEL. ISA. XXIX/ XXIII .

Legătura dintre *Vechiul* şi *Noul Testament* este sugerată de pasajul biblic, redat în latină, indicat de profetul Ezechiel. Acesta din urmă este o reluare a temei

---

697*Evanghelia după Marcu,* I: 17: " Veniţi după mine şi vă voi face pescari de oameni "
698Edgar Papu, *Barocul ca tip de existenţă*, I, Editura Minerva, Bucureşti, 1977, p. 63

Bunului păstor : "Vos greces/ mei / greges/ pascuae meae/ Dicit Dnus/".

Evangheliştii sunt reprezentaţi împreună cu simbolurile inspiraţiei divine, iar profeţii, ţinând în mâini suluri cu versete biblice. Personajele drapate sunt plasate în interiorul unor nişe false, stând în picioare pe postamente pictate, alcătuite din baze de coloane, decorate cu ghirlande şi volute. Funcţia decorativă a acestui registru este relevată de folosirea unei tonalităţi cromatice uniforme, bazate pe alternanţa tonurilor de galben-verzui, alb şi gri. Personajele sunt surmontate de benzi decorative, alcătuite din ghirlande, cartuşe şi console pictate, care se continuă pe plafonul Capelei, unde decoraţia se transformă într-un cadru arhitectonic din care se întrevede bolta cerească.

Pictura Capelei sugerează, în maniera picturală a epocii, conlucrarea artelor, realizată sub semnul iluzionismului şi al decorativismului baroc. Realizate în manieră *grisaille*, elementele scenografice iluzioniste trimit, în spiritul *trompe l' oeil*-ului şi al metamorfozei baroce a artelor, atât la arhitectură (antablamente, coloane, arcade, bolţi), cât şi la sculptură (personajele alegorice, evangheliştii şi profeţii plasaţi pe socluri), respectiv la ornamentaţiile, tipic baroce, realizate din stuc: ghirlande, frunze de acant, rozete, panglici, cartuşe, scoici, draperii, baldachin, urne funerare. Interferenţa artelor este sugerată şi la modul concret prin repetiţia unor motive. Astfel, nişele pictate de pe pereţii laterali reeditează motivul arcadelor reale care încadrează ferestrele rectangulare ale sălii; coronamentul altarului realizat din stuc poleit, străjuit de îngeri tridimensionali în atitudine de devoţiune, este transpus pictural în partea opusă a Capelei prin îngerii în frescă, într-un ton galben-verzui care susţin emblema episcopului Patachich. Tot în acest sens, ferestrelor reale de pe peretele din stânga altarului le corespund ferestre iluzorii, realizate în *trompe l `oeil* , în nişele practicate în pereţii din dreapta altarului. Motivul baldachinului care marchează intrarea în Capelă, elementele decorative ale coronamentului (ghirlande, *putti*, urne, nori, îngeri), placajul în marmură al altarului şi al *mensei* se regăsesc şi în pictura care îmbracă pereţii şi tavanul Capelei. La baza întregii compoziţii se află benzi pictate, imitând marmura, realizând o unitate perfectă cu soclul din marmură roz al altarului.

Aceeaşi conlucrare a procedeelor arhitectonice, decorative şi cromatice se realizează pentru a evidenţia pictura centrală a altarului. Trecerea de la pereţii laterali la altarul principal se realizează printr-o impresionantă arhitectură iluzionistă, în manieră *grisaille*, aflată într-o deplină unitate cu cadrul arhitectonic al altarului. Alcătuit din pilaştri canelaţi, cu baza din marmură policromă, acesta este prevăzut cu un antablament puternic profilat în retrageri treptate. Părţile inferioare ale pilaştrilor, capitelurile compozite şi coronamentul sunt poleite. Încheiat în arc semicircular, coronamentul central este alcătuit din îngeri şi ghirlande, care încadrează o compoziţie alcătuită din raze, nori şi capete de îngeri, dominată de ochiul divin înscris într-un triunghi. Elementele picturale care fac

trecerea spre pictura altarului creează iluzia de adâncire a spaţiului, fiind o reluare a motivelor care decorează ancadramentul altarului (capiteluri compozite şi baze de coloane poleite, îngeri, ghirlande).

Faptul că Biserica "Il Gesu", biserica arhetipală a Ordinului iezuit şi implicit a artei religioase baroce, a constituit un model pentru comanditarii orădeni îl constituie şi reprezentările alegorice care flanchează altarul din Capela Palatului episcopal romano-catolic.

De o parte şi cealaltă a altarului închinat *Sfântului Carlo Borromeo* sunt reprezentate două grupuri cu caracter alegoric. Istoricul de artă Nicolae Sabău a demonstrat că în acest caz, Schöpf a transpus în frescă cele două grupuri sculpturale care flanchează altarul închinat Sfântului Ignaţiu din Biserica "Il Gesu", "cel mai important altar al artei *Contrareformei*"[699]. Realizat după proiectul lui Andreea Pozzo, altarul este consacrat lui Ignaţiu de Loyola, părintele spiritual şi fondatorul ordinului. Cele două grupuri sculpturale care flanchează statuia Sfântului Ignaţiu au ca temă *Triumful Religiei asupra Ereziei şi Urii* de Pierre II Le Gros, respectiv *Triumful Credinţei asupra Idolatriei,* operă a lui Jean Baptiste Theodon, ambele fiind alegorii ale *Bisericii Triumfătoare.*

În cadrul alegoriei *Triumful Bisericii catolice asupra Ereziei* (Fig. nr. 71) din Capela Palatului baroc, artistul bavarez Johann Nepomuk Schöpf a transpus în frescă celebrul grup sculptural cu aceeaşi temă realizat de Pierre II Le Gros (1666-1719) pentru altarul "Sfântului Ignaţiu de Loyola" aflat în Biserica "Il Gesu" din Roma. Acesta din urmă redă o femeie cu mantie şi pelerină; cu mâna stângă arată o cruce înaltă unor personaje redate în cădere, iar cu dreapta se pregăteşte să le flageleze cu un bici. Cele două personaje a căror gestică exprimă disperarea sunt o femeie în vârstă cu chipul urâţit, smulgându-şi părul cu o mână- alegorie a *Urii* ce însoţeşte disputele şi calomnia, respectiv un bărbat redat pe punctul de a cădea de pe soclu, cu corpul încolăcit de şerpi, alegorie a *Ereziei* (*hairesis*= alegere, în limba greacă).

Johann Nepomuk Schöph a transpus în frescă acest grup alegoric, aducându-i mici modificări. Alegoria *Bisericii catolice* este simbolizată de o femeie îmbrăcată în rochie albă şi pelerină albastră (*Sfânta Elena*), ce stă deasupra unui soclu pictat în *grisaille.* Pe umărul stâng susţine o cruce monumentală, iar în dreapta un fulger pe care se pregăteşte să-l arunce asupra personajelor reprezentate în cădere. Spre deosebire de ansamblul lui Pierre II Le Gros, în pictura lui Schöpf apar doi bărbaţi, unul ţinându-se cu o mână de cap, iar celălalt pe punctul de a cădea de pe soclu[700]. Cei doi bărbaţi seminuzi, reprezentaţi în cădere la baza

699Nicolae Sabău, *Maeştri italieni în arhitectura religioasă barocă din Transilvania,* Editura Ararat, Bucureşti, 2001, p. 103

700Cu ocazia restaurării din 1969, unele reprezentări şi-au pierdut calităţile artistice iniţiale, rezultând unele deficienţe de ordin anatomic (Apud Alexandru Avram, Doina Lăutărescu,

colonadei pictate au fost consideraţi fie simboluri ale păcatului şi iadului, fie o reprezentare alegorică a *Ereziei*, temă consacrată în arta *Contrareformei*[701]. Faptul că imaginea este o referire la lupta *Bisericii catolice* împotriva *Ereziei* este confirmat de tiara papală aflată în spatele femeii, simbol al confesiunii catolice. Tema a fost transpusă de Schöpf în anul 1770 în fresca Bibliotecii abaţiale din Reichersberg (Fig. nr. 71. a).

Celălalt grup alegoric, realizat de Schöpf pentru Capela Palatului baroc (Fig.nr. 72) are ca prototip grupul sculptural *Triumful Bisericii catolice asupra Idolatriei* realizat de Jean Baptiste Théodon (1645-1713) pentru Biserica "Il Gesu". În lucrarea acestuia, o femeie redată în picioare ridică spre cer un potir cu ostie, atribut consacrat al Sfintei Barbara şi simbol al sacramentului euharistic în varianta catolică. La picioarele ei stă un bărbat încoronat, simbol al provocărilor întâmpinate de misionari din partea populaţiilor necreştine din America sau Africa. Toate manifestările bizare sau exagerate ale cultului, ca închinarea la idoli, sacrificiile umane, ritualurile sângeroase, superstiţiile, adorarea elementelor naturii etc. au fost incluse în noţiunea generică de *Idolatrie*[702]. Idolatria populaţiilor indigene şi a regilor acestora a fost asemănată de teologii catolici ai vremii cu idolatria cultelor păgâne din antichitate, acestea fiind simbolizate printr-un rege care îngenunchiază în faţa *Credinţei* şi a sacramentelor creştine.

Alegoria *Bisericii catolice şi a Religiei creştine* este ilustrată de Schöpf printr-o femeie îmbrăcată în rochie albă şi pelerină albastră (la fel ca în fresca din Reichersberg); într-o mână ţine potirul euharistic cu ostie, iar în cealaltă *Biblia* şi cheile, simbol al Bisericii catolice. Potirul cu ostie trimite *Euharistie*, cel mai important sacrament creştin, contestat de adepţii *Reformei*. La picioarele femeii îngenunchiază un bărbat încoronat, înveşmântat în costum de legionar roman adaptat la moda barocă, cu coroană şi pelerină roşie, care i se adresează cu un gest de implorare. În spatele lui se află doi bărbaţi în cădere redaţi din spate, unul cu faţa la pământ şi o torţă în mână, aluzie la confruntările religioase ale vremii, încheiate frecvent cu distrugerea imaginilor religioase.

Alegoria în sine este un răspuns la contestarea importanţei *Euharistiei* de către reprezentanţii *Reformei*. În acest context, Biserica romano-catolică a redefinit

---

Monumente de arhitectură în stil baroc din Oradea, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, Anul XLII, nr. 2, 1973, p. 65)

701Nicolae Sabău, *Johann Nepomuk Schöpf, promotor al barocului din Transilvania*, în *Ars Transilvaniae* (red. Acad. Marius Porumb), VIII-IX, 1998-1999, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, Bucureşti, p. 223

702C. Bernand, S. Gruyinski, *Despre idolatrie*, Editura Amarcord, Timişoara, 1998: "Când au ajuns în aceste provincii, spaniolii au descoperit mari idolatrii, în genul celor descrise referitor la riturile păgânilor din Antichitate: adică, să practice sacrificiul uman, să aibă temple şi statui de idoli, să adore animalele, să le onoreze cu procesiuni, posturi şi sacrificii sângeroase, să creadă în puterea augurilor..."

dogma *Transubstanţierii* în cadrul *Conciliului de la Trento* din 1551[703]. Conform acesteia *Euharistia* conţine cu adevărat, real şi substanţial, sub aparenţa pâinii şi a vinului, corpul, sângele, sufletul şi divinitatea lui Iisus Hristos, transformate în hrana spirituală a credincioşilor[704].

Credinţa profundă a episcopului Carlo Borromeo, devoţiunea, mila şi întrajutorarea aproapelui, care constituie mesajul picturii de altar a Capelei sunt reluate iconografic de alegoriile care flanchează intrarea în capelă. Pictate în manieră *grisaille*, imitând sculpturi aşezate pe socluri, două femei simbolizează *Evlavia*, respectiv *Caritatea* creştină.

Pictura în maniera *grisaille* redă cu mijloace iluzioniste, specifice barocului, două sculpturi alegorice, simbolizând *Zelul,* respectiv *Caritatea.* Redate în frescă pe pereţii ce flanchează intrarea în Capelă, cele două alegorii apar în asociere cu emblema episcopală, pictată chiar deasupra intrării. Ele simbolizează două virtuţi de referinţă ale episcopului, *Zelul* pentru Hristos, respectiv *Caritatea*, iubirea faţă de Dumnezeu şi faţă de aproapele. Cele două alegorii trimit la două din calităţile fundamentale ale preotului sau episcopului creştin, Carlo Borromeo (hramul Capelei) fiind el însuşi un "model viu al zelului pastoral"[705]. Evlavia, ardoarea devoţiunii (lat. *Zelus*) este simbolizată de o femeie ce ţine în mână o lumânare aprinsă, aluzie la flacăra mereu vie a credinţei întreţinute de rugăciune. Asigurând ascensiunea rugăciunii la cer, lumânarea simbolizează dubla natură, umană şi divină a lui Iisus, dar şi credinţa în viaţa de dincolo de moarte. Mai sus, doi îngeri ce plutesc pe un nor auriu susţin un medalion elipsoidal pictat, având în centru o femeie cu o cădelniţă. Deasupra ei, pe o bandă este înscris cuvântul *Zelus* [706], însemnând înflăcărarea, ardoarea sufletului pentru *Credinţa creştină.* Zelul în cucerirea sufletelor pentru creştinism era în viziunea lui Ignaţiu de Loyola o calitate care trebuia să definească personalitatea misionarului iezuit[707].

Alegoria *Carităţii* creştine (lat. *Caritas*) e redată pe peretele din stânga intrării în Capelă sub forma unei femei ce protejează un copil nud, simbolizând sentimentul milei, comandamentul creştin al ajutorării aproapelui. În *Iconologia* lui Cesare Ripa se spune că cei trei copii goi care însoţesc *Caritatea* semnifică forţa iubirii, legătura indisolubilă a acesteia cu toate virtuţile, pe care le însoţeşte

703*Transubstanţiere* (din lat. *trans* = dincolo de, *substantia* = substanţă), termen creat pentru a exprima ideea că în *Euharistie*, pâinea şi vinul devin într-adevăr, în substanţa lor, trupul şi sângele lui Hristos, în *Dicţionar cultural al Bibliei…*, p. 285

704Conciliul de la Trento, *Decretul despre Preasfânta Euharistie*: "prin consacrarea pâinii şi vinului are loc o schimbare a întregii substanţe a pâinii în substanţa Trupului Domnului nostru Hristos şi a întregii substanţe a vinului în substanţa Sângelui Său "

705Nicolae Sabău, *op.cit.*, p. 234

706*Zelus* (gr. *zelo*=dau dovadă de zel)

707R. Lavatori, *Îngerii,* Editura Galaxia Gutenberg, 2010, p. 319

şi care derivă din aceasta. Cei trei copii simbolizează puterea iubirii adevărate, de origine divină, importanţa ei atât pentru *Credinţă, Speranţă*, cât şi pentru sine. În conformitate cu textul evanghelic, iubirea stă la baza tuturor *Virtuţilor* creştine şi în primul rând a celor teologale, acestea pierzându-şi orice valoare în absenţa ei[708]. Când *Caritatea* e însoţită de un singur copil, aşa cum apare şi la Capela Palatului baroc, ea trimite la iubirea creştină faţă de Dumnezeu şi "aproapele", o iubire dezinteresată, altruistă, adresată întregii omeniri.

Deasupra alegoriei *Carităţii* se află un medalion în *grisaille* cu o femeie îngenunchiată care se roagă, aluzie la sentimentul de pietate creştină. Lângă femeie se află o flacără, simbol al spiritului cuprins de iubirea divină, iar deasupra inscripţia *Pietas,* care în latina creştină semnifică, atât pietatea specifică sentimentului religios, cât şi afecţiune, iubire, binefacere în relaţiile interumane[709]. În consecinţă *pietas* semnifică, atât sentimentul religios în sine, care cere să-i acordăm lui Dumnezeu onoarea actelor exterioare ale cultului, cât şi dragostea "plină de bunătate" de care vorbeşte apostolul Pavel în *Epistola către Corinteni.*

În extremitatea opusă altarului, doi îngeri pictaţi în *grisaille,* aşezaţi deasupra unei ample draperii purpurii susţin un cartuş baroc, reprezentând blazonul episcopului Patachich Adam.

Mensa altarului, situată în partea vestică a Capelei, are forma unui sarcofag placat cu marmură roz. Un mic baldachin din marmură constituia un postament pe care se afla o statuie din stuc, reprezentându-l pe Iisus răstignit. Forma de sarcofag a *mensei* este o aluzie la *Sfântul Mormânt* al lui Iisus, al cărui sacrificiu este comemorat neîncetat prin taina *Euharistiei.*

În concluzie, semnificaţiile teologice ale picturii din Capela Palatului baroc se concretizează într-un limbaj baroc variat, într-o viziune integratoare, organică. Din punct de vedere stilistic, Capela ilustrează procedee compoziţionale create sau utilizate cu predilecţie în epoca de afirmare a barocului: compoziţia plafonantă în *trompe l'oeil*, folosirea luminii supranaturale- cadru al apariţiilor miraculoase, dinamismul compoziţional şi scenografia picturală. Se poate constata conlucrarea procedeelor arhitecturale, cromatice şi decorative pentru a asigura unitatea compoziţiei sub semnul iluzionismului baroc.

Pictura Capelei ilustrează un repertoriu iconografic propriu spiritualităţii *Contrareformei*: tema penitenţei, mila şi devoţiunea creştină ca modalităţi privilegiate de a experimenta graţia divină, credinţa în miracol şi intercesiunea sfinţilor, tema spaţiului celest ca epifanie a sacrului, recursul la alegorie, motivul baroc "memento mori". Atât tematica, cât şi procedeele picturale transpun

---

708*Biblia*, 1 Corinteni 13, 13: "Acum dar rămân aceste trei: credinţa, nădejdea şi dragostea; dar cea mai mare dintre ele este dragostea"

709A. Blaise, *Manual de latină creştină,* Editura Amarcord, Timişoara, 2000, p. 52

privitorul într-o existenţă spirituală şi creează o atmosferă de mister, proprie trăirii religioase din perioada de reînnoire a catolicismului.

În pictura Capelei predomină alegorii ce simbolizează un comandament major al Bisericii catolice din epoca de expansiune a *Contrareformei* în Transilvania. Reprezentările trimit la arhetipuri create de părintele iezuit Andreea Pozzo şi transpuse în sculptură de artiştii Pierre II Le Gros şi Jean Baptiste Theodon. Întregul program iconografic este subordonat ideii centrale a *Triumfului Bisericii catolice* în contextul contestărilor şi confruntărilor de ordin dogmatic ale vremii, simbolizat, atât prin tema *Ierusalimului celest*, cât şi prin intermediul celor două ansambluri alegorice care încadrează altarul consacrat *Sfântului Carlo Borromeo*, el însuşi un exemplu al episcopului total devotat idealurilor *Contrareformei.* Cele 4 mici scene, pictate pe fond roşu la baza tavanului Capelei ("Bunul păstor ţinând pe umeri oaia rătăcită", respectiv apărându-şi turma, "Chemarea apostolului Petru" şi "Trimiterea celor 12 apostoli") au semnificaţia (ascunsă profanilor) a unor alegorii ale misionarismului catolic în toate părţile lumii. Frecvenţa alegoriilor consacrate Bisericii creştine (*Ecclesia* de pe cupola Bazilicii romano-catolice), aluziile frecvente la simbolurile Bisericii catolice (tiara papală şi cheile apostolului Petru) nu sunt întâmplătoare, ci au o legătură directă cu preocuparea Reformei de a contesta şi pune sub semnul întrebării autoritatea *Bisericii* catolice tradiţionale.

Corelaţia şi continuitatea dintre *Vechiul* şi *Noul Testament* este definitorie în programul iconografic al Capelei Palatului baroc prin tema "Ierusalimului celest". În acest sens, figurile profeţilor Isaia şi Ezechiel sunt pictate în *grisaille,* faţă în faţă cu evangheliştii *Noului Testament*. Textele cu inscripţii latine ale acestora, la fel ca reprezentările "Bunului păstor" din medalioanele de la baza compoziţiei plafonante sunt aluzii evidente la Iisus, a cărui venire a fost prevestită de proorocii şi profeţii *Vechiului Testament*. Tot în acest sens, figura patriarhului Melchisedec ţinând în mâini pâinile oferite ca jerfă de mulţumire pentru victorie de pe cupola Bazilicii romano-catolice din Oradea, prefigurează *Euharistia Noul Testament*. În acelaşi sens, Aaron, primul mare preot levit îl prefigurează pe Iisus (pe cupola Bazilicii romano-catolice, în iconostasele româneşti din Oradea, respectiv în tabloul "Sfinţirea lui Aaron", Şcoala lui Claude Lorrain, începutul sec. al XVII-lea, Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor). Reprezentate frecvent ca motiv decorativ al amvoanelor baroce din Oradea, *Tablele Legii* anticipează şi ele Evanghelia *Noului Testament.*

Prezente relativ frecvent în pictura barocă orădeană, alegoriile contribuie la definirea stilului, reflectând gustul epocii pentru aluzie, simbolizare, deghizare şi analogie. Datorate în cea mai mare parte pictorului Johann Nepomuk Schöph, alegoriile barocului orădean confirmă familiarizarea acestuia cu repertoriul simbolico-iconografic al vremii, respectiv cu simbolismul Bisericii "Il Gesu",

arhetipul arhitectural, dar şi iconografic al multor biserici baroce din Europa Centrală. Cheie în descifrarea sensurilor artei religioase baroce, alegoria a contribuit substanţial la definirea stilului baroc, care îi datorează o parte semnificativă din repertoriul său iconografic.

b.Scenografie şi alegorie barocă în fresca semnată de Johann Nepomuk Schöpf, Cupola Bazilicii romano-catolice (c. 1779-1780)

Încă din epoca *manierismului,* s-a elaborat concepţia că lumea vizibilă ar fi reflectarea simbolică a unor conţinuturi spirituale, invizibile. Creaţiile artistice ale acestei perioade conţineau frecvent, dincolo de ceea ce e direct vizibil, o semnificaţie alegorică sau simbolică[710]. Emblematica şi alegoria au cunoscut cea mai mare înflorire de până atunci. Tendinţa spre alegorism a manierismului a fost cel mai bine ilustrată de *Iconologia* lui Cesare Ripa (1560-1622), publicată prima dată în 1593 şi tradusă în numeroase limbi. Ea conţine scurte descrieri explicative ale unor figuri umane, de obicei feminine, însoţite de atribute distinctive, întruchipări ale unor noţiuni morale, filosofice, religioase, pasiuni şi stări sufleteşti. O ediţie ilustrată cu 150 de xilogravuri a fost publicată la Roma în 1603, reeditată de mai multe ori şi tradusă în franceză (1644), olandeză (1644), germană (1669-1670) şi engleză (1709). Acest corpus de imagini cu caracter alegoric a exercitat o influenţă durabilă asupra artei europene din secolele XVII-XVIII, oferind artiştilor un repertoriu simbolic şi alegoric complet şi constituind un ghid esenţial pentru descifrarea artei din această perioadă.

Arta barocă a moştenit această tradiţie iconografică, contribuind la proliferarea alegoriilor sacre, tot mai frecvente în decoraţia interioară a bisericilor. Ca reflex al universului spiritual baroc, alegoria îmbogăţeşte tezaurul de reprezentări al artei baroce, oferind repere despre modalitatea specifică de raportare la sacru a omului acelei epoci: "Metaforismul baroc cuprinde fiinţa şi lucrul, fenomenele sociale şi psihice, natura terestră şi elemente ale cosmosului, o realitate sublimată în expresii figurate, dincolo de care trebuie găsit mereu <altceva>, adică sensul, corespondenţele"[711]. Prin însăşi natura ei, arta religioasă barocă a contribuit la proliferarea alegoriei, un procedeu curent de a reda tema *Virtuţilor cardinale,* respectiv a celor trei *Virtuţi teologale*[712].

---

710 Erwin Panofsky, *Ideea. Contribuţie la istoria teoriei artei,* Editura Univers, Bucureşti, 1975, p.59

711 E. Sorohan, *Sensus allegoricus*, în *Cantemir în cartea hieroglifelor*, Editura Minerva, 1978, p.27

712 Agata Chifor, *Alegorii, simboluri şi decoraţii în arta barocă orădeană*, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2011

Principalii promotori ai limbajului alegoric începând din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, iezuiţii au reluat iconografia lui Cesare Ripa. Imaginarea momentelor cruciale din viaţa lui Iisus avea un rol foarte important în exerciţiile lor contemplative. Dacă în *Evul Mediu* timpuriu, se recurgea la alegorie pentru a discredita religiile păgâne, în epoca *Contrareformei,* limbajul alegoric al artei baroce fost o manieră aluzivă de a răspunde, prin intermediul imaginii, contestărilor venite din partea doctrinei protestante. Retorica artei iezuite exprima ideea unei Biserici catolice triumfătoare asupra *Ereziei* asociate cu protestantismul, respectiv asupra *Idolatriei* cu care erau asimilate religiile întâlnite de europeni în teritorile neexplorate din celelalte continente. Sectorul predilect de influenţă al iezuiţilor a fost cel al artei ecleziastice, domeniu în care, sub influenţa unor reprezentanţi ai ordinului, s-a elaborat un nou model de biserică menit să corespundă obiectivelor *Contrareformei.*

Biserica "Il Gesu", "biserica-mamă" a ordinului, a fost construită în conformitate cu noile exigenţe formulate în timpul *Conciliului de la Trento.* Un aspect particular al artei baroce central-europene îl constituie reluarea frecventă a programului arhitectural, decorativ sau pictural al acestei biserici, care a constituit un reper constant pentru comanditari şi artişti. Pe filiera *Contrareformei*, noul tip de biserică şi-a făcut apariţia şi în Transilvania. Atât la Biserica *Il Gesu* din Roma, cât şi în cazul Bazilicii romano-catolice şi al Capelei Palatului episcopal romano-catolic din Oradea este evident răspunsul imagistic al Bisericii catolice la contestaţiile *Reformei.*

Ridicată pe parcursul a 30 de ani (1752-1780), Bazilica romano-catolică din Oradea prezintă analogii frapante cu Biserica "Il Gesu", atât la nivelul structurii planimetrice, cât şi al aspectului interior. Istoricul de artă Nicolae Sabău consideră că cel mai important ansamblu de pictură religioasă barocă din Transilvania poate fi văzut la Oradea în Bazilica romano-catolică şi în Palatul episcopal romano-catolic[713]. Promovat de iezuiţi, noul tip de spaţialitate se caracterizează prin accentuarea importanţei navei principale ample, în contrast cu navele laterale, transformate în simple capele interconectate prin arcade. Nu doar navele laterale sunt desfiinţate, ci şi transeptul este mult diminuat pentru a scoate în evidenţă altarul principal. Uşor supraînălţat prin intermediul câtorva trepte, acesta devine elementul care focalizează întreaga atenţie a credinciosului. Prin acest procedeu, "edificiile baroce deschideau credincioşilor o perspectivă vizuală mai largă, care le permitea să vadă clar altarul şi să urmărească desfăşurarea Sfintei Liturghii"[714].

Influenţa iezuiţilor nu s-a limitat la nivel arhitectural, ea a marcat în aceeaşi

713Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan,* vol. II, *Pictura*, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2005, p. 223

714 W. V. Bangert, *Istoria iezuiţilor*, Editura Ars Longa, Cluj-Napoca, 2001, p. 90

măsură repertoriul iconografic şi simbolic al noilor biserici baroce.

Un bogat simbolism alegoric, de influenţă iezuită este prezent şi în fresca de pe cupola Bazilicii romano-catolice din Oradea, realizată, ca şi pictura Capelei, de artistul bavarez Johann Nepomuk Schöpf (1735-1785). Frescă iluzionistă în *trompe l' oeil,* ea trimite la celebrele arhetipuri elaborate de Giovanni Battista Gaulli, Domenichino şi părintele iezuit Andrea Pozzo.

Fresca de pe cupola Bazilicii romano-catolice din Oradea este de altfel, cea mai elocventă din punct de vedere al scenografiei picturale, dar şi a dimensiunii alegorice a barocului orădean, ea ilustrând *Triumful ceresc al lui Hristos*[715].

În lucrarea consacrată istoriei Episcopiei romano-catolice de Oradea (1935), Bunyitay Vincze afirmă că episcopul Patachich l-a angajat în 1773 pe Johann Nepomuk Schöpf, "continuator al (stilului) lui Pozzo", pentru picturile de la catedrala şi Palatul baroc[716]. Garas Klára, pe baza unor informaţii mai vechi, consideră că Schöpf a realizat între 1774-1776, atât frescele Capelei, cât şi decoraţia cupolei din Catedrala romano-catolică, încă nefinalizată[717], unde, de altfel, şi-a lăsat semnătura pe pandantivul cu reprezentarea Evanghelistului Luca: " I : De SCHŐPF INV: ET PINX". Este puţin probabil că artistul ar fi realizat între 1774-1776 decoraţia cupolei, deoarece la acea dată catedrala era încă în stadiul de construcţie, confirmată de faptul că Schöpf însuşi a realizat abia în 1778 prima variantă a picturii destinate altarului principal.

Bunyitay Vincze, în *A mai Nagyvárad megalapitása* (1885) afirmă că în 1780 s-a încheiat construirea catedralei (citând discursurile rostite la sfinţirea catedralei, aflate în arhiva capitlului orădean). Din memoriile canonicului Salamon József se ştie că J.N. Schöpf a părăsit Oradea înainte de septembrie

---

715Agata Chifor, *Imaginarul sacru la Oradea între tradiţie bizantină şi baroc*, Editura Arca, Oradea, 2008, p. 25-27; Agata Chifor, *Alegorii, simboluri şi decoraţii în arta barocă orădeană*, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2011, p 115-133

716Timp de doi ani, pictorul a reuşit să câştige încrederea episcopului într-o asemenea măsură, încât i s-a încredinţat şi pictura altarului principal al catedralei. Astfel, la însărcinarea Mariei Tereza din 3 iulie 1778 Schőpf a realizat prima variantă a acesteia, având ca subiect "Înălţarea la cer a Fecioarei Maria". Faptul că Schöpf a avut curajul de folosi ca model portretul soţiei în reprezentarea Fecioarei Maria şi fiica, de câţiva ani, sub chipul unuia dintre îngeri, a generat controverse. În urma demersurilor iniţiate la curtea vieneză de canonicul Solomon s-a decis înlocuirea lucrării lui Schőpf cu "Înălţarea Mariei" realizată de Vincenz Fischer. Într-un document din 30 septembrie 1778 Schőpf cere cu insistenţă să fie plătit pentru realizarea altarului principal. La insistenţele Mariei Tereza, lui Schőpf i s-a achitat suma de 900 de florini pentru pictura de altar ; http://lexikon.katolikus.hu/S/Sch%C3%B6pf.html; după Gáras Klára, *op. cit*, p. 250 Schöpf a realizat tot între 1774-1776 fresca de pe cupola catedralei şi (prima variantă) a altarului principal (Agata Chifor, *Oradea barocă*, Editura Arca, Oradea, 2006, p. 127)

717 Informaţie din indexul artiştilor (în lucrarea Garas Klára, *Magyarországi festészet a XVIII-században,* Budapest, 1955 [Pictura în Ungaria în secolul al XVIII-lea], Budapesta, 1955, p. 250; p.45)

1779, plecând de aici la Viena[718]. Probabil pictorul a terminat fresca din Catedrala romano-catolică orădeană în anul 1779 (după care a părăsit Oradea) sau în 1780, dacă informaţia transmisă de canonicul József Salamon nu este corectă. În acest caz, anul 1780 ca an al finalizării cupolei (din Şematismul Episcopiei romano-catolice de Oradea) este mai aproape de adevăr: "Cupulae picturam celebris artifex Joannes Adamus Schöpf effinxerat (1780)".

Fresca de pe cupola Bazilicii are ca subiect "Triumful ceresc al lui Hristos", temă cu caracter alegoric de o largă difuziune şi popularitate în ambianţa artei influenţate de *Contrareformă.*

Intradosul cupolei oferă privitorului o spectaculoasă viziune barocă a *Raiului* populat de îngeri, sfinţi şi profeţi care au prevestit venirea lui Iisus. Redată în centrul cupolei, tema constituie pretextul unei ample desfăşurări compoziţionale în *trompe l'oeil,* însufleţită de o mulţime de personaje din *Vechiul* şi *Noul Testament,* asociate cu alegorii redate în *grisaille.*

Măiestria *trompe l'oeil*-ului este evidentă în capacitatea de amplificare iluzorie a spaţiului arhitectural prin care cupola joasă, integrată acoperişului conferă privitorului senzaţia unei cupole mult mai ample, tridimensionale. Pe linia deschisă de Correggio, în celebra frescă "Înălţarea la cer a Fecioarei Maria" de pe Cupola Domului din Parma (Fig. nr. 73), cortegii alcătuite din îngeri, figuri arhetipale ale *Vechiului şi Noului Testament*, începând cu Adam şi Eva, Avraam şi Melchisedec, regele David cântând la harpă, evangheliştii de pe pandantivi, *Sfânta Treime,* se grupează şi se contopesc în scene dispuse radial, formând o complexă alegorie barocă a *Mântuirii* omenirii (Fig. nr. 74). Tipic baroc, dinamismul compoziţional al cupolei este amplificat prin inserţia luminii divine, evanescente, precum şi prin impresia de aglomerare a grupurilor de îngeri, care se desprind de compoziţia picturală, luând forma unor capete de *putti* realizate din stuc, redate la baza unui lanternou fals. Asemenea frescei de pe bolta Bisericii *Il Gesu* din Roma, celebru prototip al bisericilor baroce ale *Contrareformei*, avem impresia că cerul se deschide, pentru a dezvălui spectatorului o părticică din *Raiul*, definit prin lumina divină, aurie, cu efecte de transparenţă, pe care se profilează prezenţa eterică a îngerilor.

Pictura cupolei conţine un *program iconografic* complex care se pretează la o interpretare alegorică generală, ca relaţia de continuitate dintre *Vechiul* şi *Noul Testament*, motiv de o largă popularitate în epoca barocului. Derulată circular pe cupola Bazilicii, istoria umanităţii începe de la Adam şi Eva, izgoniţi din *Rai* datorită păcatului originar. Corpurile lor seminude sunt redate în *racursi*[719], în

---

718 Apud Nicolae Sabău, *Johann Nepomuk Schöpf, promotor al barocului în pictura monumentală din Transilvania,* în *Ars Transilvaniae* (red. Acad. Marius Porumb), VIII-IX, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1998-1999, p. 205-227, cu trimitere la Biró József, *op. cit*, p. 110

719 *Racursi* (fr. *raccourcir* = a scurta, a micşora) = procedeu artistic utilizat în *Renaştere* şi cu

cazul lui Adam recurgându-se la deformări manieriste ale anatomiei. Între ei se află un înger cu bustul gol, în atitudine de rugăciune. Părinţii omenirii sunt redaţi pe o treaptă inferioară faţă de patriarhii şi profeţii *Vechiului Testament*: "Întâlnirea dintre Avraam şi Melchisedec" (Geneza 14: 18-24), Moise şi Aaron. Melchisedec e reprezentat ca mare preot cu mitră pe cap, ţinând în mâini o mulţime de pâini plate, aşezate una deasupra celeilalte, simbol al sacrificiului de mulţumire pentru victorie, dar şi anticipare a Euharistiei creştine (Fig. nr. 75). Într-o altă secvenţă e redat Moise cu *Tablele Legii*, flancat de fratele său Aaron, primul "mare preot" din neamul leviţilor, consacrat de Moise la porunca Domnului (Fig. nr. 76).

Pictorul exprimă în manieră alegorică o antiteză între păgânismul religiilor antice şi monoteismul iudaic. Astfel, un soldat roman, purtând un scut cu efigia Soarelui *(Sol invictus)* este o aluzie la mithraism şi popularitatea sa în rândul armatei romane. Acesta e redat pe o treaptă inferioară, simbolizând supunerea sa în faţa religiilor monoteiste. De altfel, fiecare personaj reprezentat are şi o semnificaţie alegorică: Melchisedec, preot al "Dumnezeului PreaÎnalt", este considerat un precursor al *Euharistiei,* datorită ofrandelor nesângeroase, de pâine şi vin pe care i le aduce lui Avraam. Moise şi Aaron sunt arhetipuri ale preoţiei harice, binecuvântate de Dumnezeu, în opoziţie cu teoria preoţiei universale susţinute de protestanţi. În stânga transeptului, în mijlocul unui grup dinamic, alcătuit din profeţi şi îngeri, e reprezentat regele-profet David, cântând la harpă, înveşmântat cu o pelerină roşie cu capă de hermină (Fig. nr. 77). Un înger ţine în faţa ochilor săi versetele *Psalmilor*, iar altul, cu mâna adusă la piept, ţine o cădelniţă, simbolizând credinţa. Această istorie plastică simplificată a umanităţii se încheie cu glorificarea *Sfintei Treimi*. În cadrul unei tipologiei occidentale a *Treimii*, Iisus susţine crucea *Răstignirii*; la picioarele lui se află îngeri cu simboluri ale *Patimilor*, aluzie la sacrificiul expiator pentru mântuirea umanităţii.

Deasupra absidei altarului reţine atenţia o ceată dinamică de îngeri surprinşi într-un elan al corpului preluat de jocul învolburat al faldurilor. Doi dintre aceştia susţin o cruce masivă, simbol al jertfei şi al răscumpărării păcatului, iar altul cu privirea ridicată spre cer arată năframa Veronicăi. Deasupra lor, printre nori şi personaje eterice, pe fundalul unei lumini aurii, învăluitoare, e reprezentat Hristos în slavă, înconjurat de îngeri în atitudine de devoţiune. Unul dintre ei ţine în mâini plăcuţa cu inscripţia I.N.R.I., iar celălalt se prosternează la picioarele *Mântuitorului,* care-l binecuvântează. În dreapta lui Iisus, în tonuri transparente şi diafane de ocru, se întrevede chipul lui *Dumnezeu-Tatăl,* aureolat de triunghiul slavei divine. Mâna stângă în care ţine sceptrul împărăţiei celeste

---

precădere în baroc, pentru sugerarea tridimensionalităţii elementelor reprezentate pe un suport bidimensional;...formele nu-şi ataleazá înălţimea şi lăţimea ca în vederea frontală, ci sunt figurate astfel încât apar diminuate progresiv, pe măsură ce se desfăşoară în profunzime, îndepărtându-se de privitor, în *Dicţionar de artă*, vol. II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1998, p. 79

o sprijină deasupra globului pământesc, sugerând că prin *Patimile* lui Iisus omenirii întregi i s-au deschis porţile mântuirii şi iertării divine. Deasupra scenei e reprezentat în zbor porumbelul *Sfântului Duh.* Alăturarea îngerilor care arată simbolurile *Patimilor* cu scena ilustrând apoteoza *Sfintei Treimi* (Fig. nr. 78) are analogii cu fresca fostei Biserici iezuite din Székesfehérvár, operă a lui Franz Christian Sambach. Un grup impetuos de îngeri plutind, redaţi în *racursi,* se înghesuie la baza lanternei, spărgând cadrul compoziţiei. Dispuse circular la baza cupolei, personajele exprimă simbolic relaţia de continuitate între *Vechiul* şi *Noul Testament.* În acest sens, se poate remarca o succesiune a scenelor, începând cu Adam şi Eva, datorită cărora omenirea întreagă a căzut în păcat, încheindu-se cu scena răscumpărării acesteia prin sacrificiul *Mântuitorului.* Sensul reprezentării picturale este triumful creştinismului şi al lui Iisus, a cărui misiune salvatoare a fost prevestită de profeţii *Vechiului Testament.* În conformitate cu relatarea din *Apocalipsa lui Ioan*, în mijlocul lanternoului e reprezentat Hristos binecuvântând, aureolat de razele Soarelui.

Subiectul frescei se desfăşoară în cercuri concentrice de nori pe care sunt plasate o mulţime de personaje din *Vechiul* şi *Noul Testament.* Imaginea tipic barocă a *Cerului-Rai* are la bază o compoziţie dinamică redată în *trompe l'oeil*, cu elemente de arhitectură iluzionistă. La fel ca şi în cazul Capelei Palatului baroc, Schőpf a recurs la elemente arhitecturale iluzioniste. Realizate în *grisaille*, aceastea marchează lanternoul şi imită patru arce de susţinere, ritmate de volute iluzioniste. Ele constituie elementul de legătură dintre diferitele scene cu tematică religioasă, creând la nivel pictural goluri care amplifică impresia de spaţialitate. Arcele se prelungesc prin medalioane ovale în *grisaille* ce încadrează persoane sfinte: *Maria cu Pruncul*, Iisus -om al *Patimilor*, cu coroana de spini pe cap, prăbuşit lângă coloana *Flagelării*, respectiv *Învierea Domnului* în manieră occidentală. Medalioanele sunt plasate pe socluri în *grisaille,* flancate de reprezentări cu caracter alegoric ale unor *Virtuţi* creştine: *Speranţa, Pacea, Tăria, Dreptatea.*

În tonuri de ocru şi oliv sunt realizate o succesiune de arcade dispuse radial, care amplifică spaţialitatea cupolei şi teatralitatea compoziţiei. În interiorul acestora, în medalioane ovale, dar şi la baza unor socluri false sunt dispuse o mulţime de personaje alegorice pictate în manieră *grisaille* simbolizând o parte dintre *Virtuţi*: *Speranţa* (ancora), *Credinţa Creştină* (crucea), *Iubirea* (inima), *Dreptatea* (balanţa şi sabia), *Euharistia* (potirul cu ostie), *Înţelepciunea* (oglinda şi şarpele), *Răbdarea, Pacea* (ramura de măslin).

Una din cele mai importante teme cu caracter alegoric ilustrată în decoraţia cupolei din Bazilica romano-catolică orădeană este aceea a *Virtuţilor*[720].

720 Agata Chifor, *Alegorii, simboluri şi decoraţii în arta barocă orădeană,* Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2011, p 117-119

Cu originea în *Psihomachia* lui Aurelius Prudentius Clemens (c. 410), *Virtuţile* au fost concepute în opoziţie cu păcatele sau *Viciile.* Practicarea acestor virtuţi era recomandată ca o protecţie împotriva tentaţiei celor şapte păcate: *Smerenia* în opoziţie cu *Mândria*, *Bunătatea* în raport cu *Invidia*, *Caritatea* în opoziţie cu *Avariţia*, *Cumpătarea* în opoziţie cu *Lăcomia, Castitatea* în opoziţie cu *Desfrâul, Răbdarea* în contrast cu *Mânia, Hărnicia* în raport cu *Lenea.* Aceste virtuţi umane, împreună cu cele teologale formau categoria virtuţilor sfinte sau cereşti. În lucrarea *Summa Theologiae*, Toma d' Aquino descrie cele patru *Virtuţi cardinale* (*Tăria, Prudenţa, Dreptatea, Cumpătarea*), respectiv cele trei *Virtuţi teologale* (*Credinţa, Speranţa, Caritatea*). La Prudenţiu apare şi tema luptei, respectiv a triumfului *Credinţei* creştine asupra *Idolatriei* care însoţeşte religiile păgâne ale antichităţii. În contextul *Evului Mediu* devine curentă opoziţia dintre *Biserica creştină* şi *Sinagogă*, aluzie la *Biserica Vechiului Testament*, respectiv antinomia dintre *Credinţă* şi *Erezie.* Marcat de spiritul *Contrareformei*, barocul readuce în actualitate, atât tema luptei *Bisericii* împotriva *Ereziei* (ca aluzie la confruntarea cu protestantismul), cât şi contestarea *Idolatriei*, ca nuanţă specifică a religiilor păgâne întâlnite de misionari pe celelalte continente şi în *Lumea Nouă.*

Realizate în tehnica *grisaille*, *Virtuţile* sunt figurate pe cupola Bazilicii romano-catolice prin intermediul unor femei însoţite de atribute specifice, redate în conformitate cu prototipurile puse în circulaţie de *Iconologia* lui Cesare Ripa. Personificările feminine ale *Virtuţilor* sunt grupate, două câte două, la baza medalioanelor din partea superioară. Lângă *Maria cu Pruncul* se află *Prudenţa* şi *Răbdarea*, lângă Iisus-om al *Patimilor* se află *Credinţa* şi *Dreptatea* , iar lângă *Învierea* lui Iisus-*Speranţa* şi *Pacea.* Accesoriile simbolice care permit identificarea reprezentărilor sunt următoarele:

Prudenţa (lat. *Prudentia*) e definită în *Etica* lui Aristotel ca dispoziţie de a discerne binele şi răul prin intermediul raţiunii. *Prudenţa,* ca virtute morală creştină, permite selectarea lucrurilor utile pentru mântuirea sufletului. Iconografic, e redată ca o femeie ţinând într-o mână oglinda, simbol capacităţii de a discerne *Binele,* de a vedea relaţia dintre faptele trecute şi viitor, iar în cealaltă un şarpe-simbol al *Prudenţei*[721]. *Răbdarea* (lat. *Patientia*) apare ca o femeie având alături o oaie, simbol al capacităţii de a îndura dificultăţile, suferinţele, obstacolele, dar şi al blândeţii. *Credinţa* (lat. *Fides*) e redată sub forma unei femei ţinând într-o mână potirul euharistic cu ostie, aluzie la sacramentele *Bisericii* şi în cealaltă inima în flăcări, simbol al iubirii divine, care este cea mai mare dintre virtuţi şi le însoţeşte pe toate celelalte. *Dreptatea* (lat. *Justitia*) e personificată prin intermediul unei

---

721Nicolae Sabău, *Iconografia picturii reprezentând cele 10 virtuţi din Biserica Neagră,* în *Ars Transilvaniae* (red. Acad. Marius Porumb), VII, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1997, p.121-138

femei ce poartă coif şi platoşă, ţinând într-o mână balanţa dreptei judecăţi, iar în cealaltă o sabie, ce simbolizează *Dreptatea* de origine divină, care dă fiecăruia ceea ce i se cuvine. *Speranţa* (lat. *Spes*) e sugerată de o femeie cu ancoră. Alegoria semnifică încrederea neclintită în viaţa de dincolo: aşa cum corabia ancorată nu mai poate fi mişcată de valuri, sufletul ancorat în Hristos nu se mai poate rătăci, aflându-se sub protecţia divină[722]. *Pacea* (lat. *Pax*) apare sub forma unei femei cu ramură de măslin, aluzie la pacea inimii, dar al *Duhului Sfânt*. Biserica (*Ecclesia*) e simbolizată de o femeie ce ţine în mână o corabie mică, simbol al *Bisericii creştine*, asemănată corabiei lui Noe, ori corabiei lui Petru (*navicull̦a Petri*). *Penitenţa* (*Paenitentia*), virtute care inspiră regretul creştinului de a-l fi ofensat pe *Dumnezeu*, e redată sub forma unei femei cu un bici într-o mână şi coroana de spini în cealaltă, aluzie la faptul că păcatul este o ofensă adusă lui Iisus, prin care acesta este încă o dată răstignit spiritual.

Compoziţia se remarcă prin conlucrarea unor procedee scenografice tipic baroce, ca drapajul emoţional al faldurilor, sugestia plutirii spaţiale, a mişcării ascensionale, *racursiuri* accentuate, spargerea cadrului compoziţiei. *Trompe l' oeil-ul* frescei se bazează şi pe folosirea echilibrată a elementelor de arhitectură iluzionistă, redate în manieră *grisaille*: cartuşe cu personaje alegorice, busturi figurative, socluri, arcade, pervaze, volute, scoici, ghirlande, care asigură unitatea compoziţiei şi realizează o tranziţie imperceptibilă de la arhitectura reală la cea iluzorie a bolţii cereşti. Luminozitatea şi transparenţa tonurilor se accentuează spre centrul compoziţiei, unde îngeri evanescenţi şi o lumină difuză, aurie, sugerează proximitatea *Providenţei*. Ca şi în cazul Capelei Palatului episcopal, Schöpf a realizat o ilustrare veridică a lumii supranaturale, extrasenzoriale, care se afla în centrul meditaţiei iezuiţilor. Pe suprafaţa pandantivilor au fost reprezentaţi cei patru evanghelişti, însoţiţi de simbolurile specifice, într-o redare formală ce aminteşte de evangheliştii realizaţi de Domenichino pentru Biserica San Andrea della Valle. Artistul şi-a lăsat semnătura pe pandantivul cu reprezentarea Sfântului Evanghelist Luca, sfântul protector al pictorilor, redat, conform iconografiei consacrate, în timp ce pictează icoana Fecioarei Maria (Fig. nr. 79)[723].

---

722 I. Mircea, *Dicţionar al Noului Testament*, Editura Institutului Biblic al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1995, p. 34

723De altfel, artistul a realizat prima variantă a altarului principal al catedralei, având ca temă *Înălţarea la cer a Fecioarei Maria*, pictură criticată şi respinsă Salamon József, canonic de Oradea între 1760-1786, coordonator al construcţiilor pe perioada vacanţei sediului episcopal din Oradea (1776-1780), pe motiv că artistul şi-a reprezentat soţia şi fiica, care i-au servit ca model . Nu se ştie cum arăta acest altar, dar artistul a insistat să fie plătit pentru munca sa şi canonicul Salamon relatează că i s-au achitat 900 de florini (Biró József, *op.cit.*, p. 116). Faptul este atestat şi în Registrul de cheltuieli al Episcopiei romano-catolice de Oradea

c.Frescele din Complexul mizericordienilor

Capela Mizericordienilor (c. 1767)

O filă din Arhiva Spitalului mizericordian denotă începerea pictării în aprilie 1767 a patru tablouri cu sfinţi protectori, destinate celor patru paturi ale spitalului[724]. Se precizează că în aceiaşi lună (aprilie) a anului 1767 a fost prezentat *modelul picturii* episcopului romano-catolic, în vederea aprobării[725]. Fără îndoială, această informaţie este o referire la pictura în frescă a Capelei, care din punct de vedere stilistic ilustrează un baroc tardiv, specific ultimei decade a secolului al XVIII-lea. În cadrul compoziţiei sunt prezente ecouri vagi ale stilului rococo, în reprezentarea uşor feminizată a îngerilor.

De altfel, Capela este un exemplu elocvent de scenografie iluzionistă barocă, un exemplu de *trompe l' oeil* ce conferă impresia de profunzime cupolei eliptice, aplatizate a *Capelei Mizericordienilor* (Fig. nr. 80). Aluzie la blazonul lui Gyöngyösi Gyórgy (decedat în 1760), ctitorul şi binefăcătorul mizericordienilor, din a cărui donaţie a fost construită Capela, o coroană mică cu fleuroni surmontează simbolic cartuşul redat în *grisaille* la baza frescei. Aluzie la originea nobiliară a ctitorului, motivul coroanei cu fleuroni (parte integrantă din blazonul canonicului, originar din Poroszló) este transpus şi sculptural pe coronamentul de amvon, unde încoronează iniţiala fondatorului (G.), dar şi în una din frescele Spitalului, în încăperea în care se aflau cele 4 paturi ale bolnavilor, acesta fiind capacitatea iniţială a acesti prim spital orădean, patronat de mizericordieni.

Un adevărat *trompe l' oeil* de factură barocă, compoziţia redă, la baza unei cupole casetate iluzioniste, un cortegiu de personaje alegorice, desfăşurat de-a lungul unei balustrade pictate. Reprezentanţi simbolici ai ierarhiei sociale şi ecleziastice, aceştia sunt în viziunea omului baroc, "actorii" acestei lumi, parte a dialogului dintre lumea terestră şi cea supranaturală, promovat de întreaga pictură religioasă a barocului. Metafora *theatrum mundi*[726] este de altfel, modalitatea

---

724Arhivele Statului Oradea, *Fond Spitalul misericordian,* Dosar 1, fila 25, vezi textul la capitolul consacrat Spitalului mizericordian

725Arhivele Statului Oradea, *Fond Spitalul misericordian,* Dosar 1, fila 25: "Huius mensis Modellam pictam monstravi sed Excelentiae Eppali pro approbatione"

726*Theatrum mundi* (lat.) = teatrul lumii, sintagmă la modă în epoca barocă, prezentă ca motiv în antichitatea greacă, gândirea teologică creştină (Sf. Augustin), creaţia unor celebri dramaturgi (Shakespeare), în accepţia căreia lumea întreagă este văzută ca o scenă de teatru în care toţi oamenii sunt actori, acţiunile lor alcătuiesc o piesă, iar autorul este însuşi Dumnezeu; originea temei coboară până în antichitatea greacă, la filosofii stoici şi neoplatonicieni. Filosoful stoic Epictet afirma în acest sens: „Nu uita că eşti un actor într-o dramă aleasă de cineva mai mare decât tine. Vei juca puţin dacă drama ce ţi-ai ales e scurtă; mai mult dacă ţi-ai ales o dramă lungă. Datoria ta este să joci frumos rolul primit, dar alegerea nu e a ta"(https://en.wikipedia.org/wiki/Theatrum_Mundi)

specifică epocii de a ilustra jocul aparenţelor sociale, vanitatea puterii, bogăţiei şi statutului social. Intradosul cupolei este pictat cu o frescă iluzionistă în *trompe l'oeil*, sugerând nervurile, casetoanele şi lanterna unei cupole[727]. Iluzionismul pictural este evident în lanternoul fals[728], redat cu un traseu în spirală, ritmat de ferestre şi coloane pictate. Nervurile iluzioniste sunt decorate cu ghirlande, alcătuite din frunze de acant şi fructe, contribuind la amplificarea iluzorie a dimensiunilor cupolei şi sugerând impresia de perspectivă (Planşa XV.d.). Cupola eliptică joasă a Capelei primeşte astfel o sugestie de elansare şi adâncime, obţinută prin mijloace pur picturale. Cele patru colţuri ale cupolei se racordează la arhitectură prin intermediul unor cartuşe false, redate în *grisaille*. Dispunerea radială a nervurilor în jurul deschiderii lanternoului, ferestrele prin care se întrevede cerul contribuie la amplificarea iluzorie a spaţiului. În centrul lanternoului, printre raze şi nori, se întrevăd crucea, inima şi ancora, alegorii ale *Credinţei, Iubirii* şi *Speranţei*. Aluzie la cele trei Virtuţi teologale menţionate în *Epistola lui Pavel către Corinteni*, ele constituie principalul mesaj al picturii. Deşi de dimensiuni modeste, decoraţia arhitecturală iluzionistă a Capelei mizericordienilor se încadrează în aceeaşi tipologie cu frescele realizate de Antonio Galli Bibiena pentru cupola Bisericii "Sfânta Treime" din Bratislava sau de Christian Tausch pentru fosta biserică iezuită din Trenčin. La baza compoziţiei este redată monumental tema iconografică de inspiraţie occidentală "Fecioara Îndurării"[729].

Apărută în secolul al XIII-lea în mediul cistercian, tema a cunoscut o mare popularitate în mediul monastic, fiind adoptată în iconografia unor diverse ordine religioase: premonstratenşi, franciscani, ursuline, mizericordieni[730]. Ca şi în reprezentările lui Enguerrand Quarton, Simone Martini (1308-1310), Jacobello Alberegno (1394), Pierro della Francesca (Politicul Confreriei Mizericordienilor din Borgo, 1445-1462) şi Tintoretto, Fecioara Maria este reprezentată cu braţele larg deschise pentru a susţine o amplă mantie protectoare cu care îi acoperă ocrotitor pe credincioşii grupaţi la dreapta şi la stânga sa. În fresca orădeană, sub faldurile larg desfăşurate lateral ale acesteia sunt adăpostiţi reprezentanţii lumii clericale (un papă, cardinali, episcopi, preoţi, călugăriţe), respectiv grupul mirenilor de diferite condiţii sociale. Calităţile apotropaice ale reprezentării, frecvente în instituţiile patronate de mizericordieni sunt exprimate şi prin textul

727Nicolae Sabău, *Contribuţii la cunoaşterea arhitecturii baroce din Oradea*, în *Crisia*, XIV, 1984, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, p. 487

728*Lanternou* (fr. *lanternon*, it. *lanternino*) = turlă mică cu ferestre separate prin colonete, care încununează o cupolă, contribuind la iluminarea acesteia, dar şi pentru a o împodobi, în V. Drăguţ, *op.cit.*, p. 187

729Variantă iconografică occidentală a temei de origine bizantină *Sfântul Acoperământ al Maicii Domnului*

730Abel Fabre, *Trois types de Vierge*, în *Pages d'art chrétien*, 1914, p. 106-115

scris pe o filacteră la baza compoziţiei:"Sub Tuum Praesidium Confugimus. Sancta. Dei. Genitrix". Inscripţia "Sub tuum praesidium confugimus", în asociere cu ilustrarea temei *Fecioara Îndurării* apare şi la Tintoretto, unde Maria stă în picioare pe un soclu.

Un alt element inspirat din repertoriul teatrului îl constituie introducerea unor personaje profane, sacre sau alegorice, reprezentate în spatele unor balustrade reale[731] sau fictive, în interiorul unor *loggii* false sau în apropierea unor colonade.

Reprezentată frontal, în centrul frescei care decorează cupola eliptică a Capelei Mizericordienilor, "Madona Milostivirii" învăluie cu o amplă mantie protectoare, reprezentanţii simbolici ai ierarhiei ecleziastice şi laice: în stânga se află personaje alegorice, întruchipând treptele ierarhiei ecleziastice: papalitatea (simbolizată prin mitra şi crucea papală), cardinalii (având ca accesoriu pălăria roşie), episcopii (cu mitre episcopale) şi ordinele monastice (în reverendă albă, respectiv cea neagră a călugărilor mizericordieni). În dreapta compoziţiei, sunt grupate, în schimb, personaje ce simbolizează rangurile imperial, princiar, militar şi nobiliar. Ei sunt îmbrăcaţi în veşminte luxoase, brodate cu fir de aur, femeile de rang înalt poartă rochii fastuoase, cu decolteu şi corsaj îngust, au ca accesorii vestimentare coroane, decoraţii militare, bijuterii (mărgele), nobilii- mustăţi şi tunici cu găitane, cavalerii fiind simbolizaţi de un cavaler îmbrăcat în platoşă. Aproape toţi au mâinile împreunate la piept, într-o atitudine de smerenie, rugăciune şi implorare a intercesiunii Fecioarei Maria, vizibilă şi în privirile lor, care transmit privitorului o stare interioară de credinţă şi speranţă în ajutorul divin.

Din punct de vedere iconografic, fresca de de cupola Capelei Mizericordienilor din Oradea se încadrează în tipologia *Mater omnium*, de provenienţă medievală, dezvoltată în mediul monastic[732]. Preferinţa pentru acest tip de reprezentare apotropaică, care reuneşte sub acoperământul marial reprezentanţii simbolici ai tuturor ierarhiilor şi stărilor sociale: *Papa, Împăratul, Cardinalul, Episcopul, Călugărul, Prinţul, Nobilul, Cavalerul,* a fost relaţionată cu teama, dar şi spiritul de solidaritate, generat în mentalul colectiv al epocii baroce de impactul emoţional al epidemiilor de ciumă. Abel Fabre consideră, în acest sens, că reprezentările de tip *Mater omnium* pot fi considerate *ex-voto*-uri picturale, dedicate cu scop protector, în timpul epidemiilor de ciumă (sau probabil, ca mulţumire pentru miracolul încetării acestora, n.n, A.C.). În momentele de mare încercare, provocate de epidemii, mantiile protectoare erau purtate prin oraş în cadrul unor procesiuni în care oamenii implorau verbal mila şi îndurarea divină[733]. Multe dintre personajele acestei scene, reprezentare în miniatură a lumii

731*Capela Cornaro* din Roma în care membrii familiei Cornaro asistă la celebrul *Extaz al Sfintei Tereza*, opera lui Bernini

732Abel Fabre, *op.cit.*, p. 108, fig. nr. 61 (Primitiv francez, *Mater omnium*, Muzeul din Puy, 1420)

733*Ibidem*, p. 112

baroce, sunt redate cu mâinile împreunate la piept, într-o atitudine de smerenie şi devoţiune profundă faţă de Fecioara Maria, a cărei mantie se extinde lateral la stânga şi la dreapta, formând un lung voal protector. Îngeri feminizaţi (cu o uşoară stângăcie anatomică), redaţi în zbor, susţin o coroană imperială deasupra capului Mariei, aluzie la calitatea acesteia de împărăteasă cerească şi mediatoare privilegiată între planurile terestru-celest[734].

Reprezentarea iconografică a Fecioarei Maria reuneşte motivul acoperământului, aluzie la calităţile de protectoare şi mijlocitoare pentru neamul omenesc, cu reprezentarea Fecioarei ca o nouă Evă, răscumpărătoare a păcatului originar. Astfel, ca şi în lucrarea lui Tintoretto, Fecioara Maria este reprezentată tronând deasupra globului pământesc, strivind cu piciorul capul şarpelui ce ţine în gură mărul, simbol al triumfului acesteia asupra păcatului şi a diavolului. Concomitent, doi *putti* în zbor susţin o coroană deasupra capului său, aluzie la calitatea Mariei de împărăteasă a cerurilor.

Reprezentarea iconografică din Oradea are un caracter complex, reunind într-o singură imagine, o veche credinţă, de tradiţie bizantină, în calităţile apotropaice ale "Acoperământului Maicii Domnului" cu calitatea acesteia de "Împărăteasă cerească", respectiv "noua Evă", triumfătoare asupra păcatului şi ereziei. Calităţile predominant apotropaice ale imaginii sunt explicabile prin specificul Capelei, care funcţiona în strânsă legătură cu Spitalul Ordinului Mizericordian. Ele sunt subliniate şi de textul, redat în limba latină cu litere de tipar, la baza compoziţiei: "Sub Tuum Praesidium Confugimus Sancta Dei Genitrix"[735], cuvintele de început ale celei mai vechi rugăciuni închinate Maicii Domnului. O semnificaţie apotropaică are şi portalul prin care se realiza accesul în complexul Mizericordienilor. Realizat în stilul barocului tardiv, acesta este prevăzut cu reprezentări sculpturale consacrate *Sfântului Ioan de Dios* (protector al bolnavilor), *Sfântului Ioan Nepomuc*, patron al secretului confesional şi apărător împotriva morţii imprevizibile, respectiv *Sfântului Florian*, apărător împotriva incendiilor.

734Agata Chifor, *Artă şi alegorie barocă în Complexul mizericordienilor din Oradea*, în *Analele Universităţii din Oradea, Fascicula Arte Vizuale*, vol. II, Editura Universităţii Oradea, 2005, p. 289-301; Agata Chifor, *Barocul cultural-artistic în Oradea, Teză de doctorat*, Universitatea "Babeş-Bolyai", Facultatea de Istorie şi Filosofie, Cluj-Napoca, 2005, p. 223-226; Agata Chifor, *Oradea barocă*, Editura Arca, Oradea, 2006, p. 184-185; Fig. nr. 40; Agata Chifor, *Imaginarul sacru la Oradea între tradiţie bizantină şi baroc*, Editura Arca, 2008, p. 45-46

735Găsită pe un papirus din 250 datorat creştinilor copţi, rugăciunea a fost introdusă în liturghia coptă, iar în epoca medievală, în cea latină. Rugăciunea este o aluzie la calitatea de protectoare a Mariei, concretizată în *Acatistul Acoperământului Maicii Domnului* din cultul răsăritean, căruia în arta occidentală îi corespunde reprezentarea *Madona milostivirii: Sub Tuum Praesidium Confugimus Sancta dei Genitrix* (lat.)= Sub protecţia Ta găsim refugiu/ scăpare, Preasfântă Născătoare de Dumnezeu

Frecventă în imaginarul baroc (sacru sau profan), balustrada pictată de pe cupola Capelei introduce în compoziţie o lojă fictivă; împrumutată din universul teatrului, ea delimitează, asemenea unei graniţe imaginare, spaţiul "în care finitul şi infinitul, viaţa şi moartea, moartea şi nemurirea se contopesc într-o unică reprezentaţie"[736]. Pe această scenă fictivă sunt reuniţi sub aceeaşi mantie apotropaică, protagoniştii ierarhiei religioase, politice şi sociale a epocii, aluzie la egalitatea general-umană în faţa suferinţei şi morţii.

Aşa cum consideră Pierre Chaunu, în perioada barocului, artele plastice au fost puse în slujba unei religii care priveşte cu hotărâre spre lumea de dincolo[737]. Plafoanele şi cupolele iluzioniste ilustrau o estetică a transcendentului, cu accent pe apoteoza persoanelor sfinte, imaginarea *Raiului* populat de îngeri şi sfinţi, exprimând convergenţa sufletului spre lumina divină. În aceste lucrări se manifesta indirect aspiraţia omului baroc spre o identificare totală, mentală, vizuală şi emoţională cu sacrul.

Fresce ale fostului spital al mizericordienilor (Jahann Hauptmann, 1798) şi ale fostei farmacii Rodia

Pe unul din culoarele de trecere dintr-un spaţiu în altul au fost restaurate, în anul 2015, două fresce situate deasupra unor intrări. În fresca aflată deasupra unei intrări marcate cu inscripţia în maghiară: Gyögyszertár (Farmacie), este redată tema îngerilor (Fig. nr. 81), aluzie evidentă la hramul Capelei, cu care aceste fresce alcătuiau un ansamblu unitar din punct de vedere al semnificaţiei simbolice. Fresca reprezintă doi îngeri bruneţi şi doi cu părul auriu, preparând în comun un remediu într-o căldare de aramă, înconjuraţi de o mulţime de recipiente farmaceutice. Restaurarea din anul 2015 a readus la lumină şi inscripţia ce redă cu litere de tipar, prenumele pictorului: Jahann (?)/ probabil Johann/ şi cu litere cursive, obişnuite, semnătura numelui de familie, Hauptmann 1798. Se remarcă prezenţa unor elemente decorative pictate în *grisaille*, de o factură similară cu cartuşele pictate în *grisaille* ale frescei din Capelă. Tipologia anatomică feminizată a îngerului care stă în picioare şi priveşte de sus în vasul de aramă seamănă cu cea a îngerului trompet blond din fresca Cupolei eliptice a Capelei, pictură ce a fost luată probabil, ca model de referinţă de autorul acestor detalii.

Factura îngerilor este stângace, dar compoziţia denotă expresivitate şi capacitate de relaţionare afectivă, predominantă fiind expresia de concentrare asupra operaţiunilor de preparare a remediilor, care aveau loc în imediata apropiere.

736Rosario Assunto, *op.cit*, p. 158

737Pierre Chaunu, *Civilizaţia Europei în secolul Luminilor*, vol. II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1986, p. 320

Este redată plastic prin efecte de clarobscur, textura lucioasă a recipientelor din faianţă cu inscripţii ale unor remedii folosite în epocă, respectiv a căldării de aramă în care amestecă cu o lingură unul dintre îngeri. De asemenea, este sugerată realist impresia de tridimensionalitate a tuturor acestor obiecte farmaceutice.

Pictura atestă folosirea în epocă a unor remedii homeopatice, ca Rad(radix) Belladona (rădăcina de mătrăgună) etc. Doi îngeri culeg trandafiri roz dintr-o tufă, iar unul amestecă florile într-un vas de aramă, preparând probabil, ulei de trandafir.

O altă inscripţie situată deasupra celei mai sus amintite imortalizează anul 1864 ca an al unei prime restaurări, realizate de către Teván David. Probabil, o parte din stângăciile de reprezentare anatomică, precum şi cele de redare a literelor de tipar ale numelui pictorului, respectiv ale remediilor se datorează acestei intervenţii ulterioare.

O altă frescă, încadrată de aceleaşi detalii decorative în *grisaille* ca şi fresca precedentă este situată deasupra intrării paralele, marcate cu denumirea Kórház (Spital). Inscripţia şi imaginea denotă faptul că sala următoare a avut destinaţia de spital şi probabil aici au fost aşezate în anul 1767 cele patru paturi, având deasupra lor imaginea sfinţilor protectori. Dealtfel, subiectul frescei, încadrată în stânga de o draperie verde, denotă această destinaţie, în fundalul ei fiind reprezentate trei din cele patru paturi ale spitalului. Personajul redat în prim-plan în mantie lungă, de culoare neagră, este însuşi Ioan de Dios, patronul Ordinul Mizericordian, ducând în braţe un bolnav seminud. Deficienţele anatomice şi de reprezentare compoziţională sunt mult mai pronunţate. La baza acestei fresce, sub ancadramentul cu denumirea Kórház, se vede parţial o altă inscripţie, fără îndoială cu numele autorului sau al restauratorului acestei imagini, alături de anul 1873.

Un alt detaliu în frescă, aflat la celălalt capăt al sălii, reprezintă doi îngeri schematizaţi, în *grisaille*, ce susţin faldurile unui baldachin baroc, surmontat de o cruce, situată deasupra unei coroane. Maniera de reprezentare a fladurilor creează un efect de *trompe l'oeil* în spiritul iluzionismului pictural baroc, conferind perspectivă ancadramentului pe care îl încoronează.

Acţiunile de restaurare demarate de Episcopia romano-catolică au evidenţiat în vara anului 2018 o parte din decoraţia plafonantă în frescă ce decora la sfârşitul secolului al XVIII-lea încăperea cu destinaţie publică a fostei Farmacii Rodia. Dezvăluită parţial, compoziţia centrală era încadrată pe laturi de o pictură iluzionistă, sugerând casetoane în *grisaille,* pictate pe fond albastru azuriu, respectiv o cornişă în variate nuanţe de bej şi gri, alături de falduri cu două bucle, specifice stilului *zopf.*

Detaliile compoziţionale, fin elaborate ale picturii plafonante (Fig. nr. 82), reprezintă central o femeie seminudă, cu părul blond, privind spre doi *putti* drăgălaşi. Unul dintre aceştia, cu o baghetă în mână şi aripi deasupra capului, priveşte în sus, spre înaltul cerului, căutând acolo sursa divină a inspiraţiei.

Celălalt *putti* priveşte spre femeia, lângă care sunt redate flori (aluzie la remediile florale, curente în epocă), ceea ce denotă că este vorba de o alegorie a unei zeităţi patroane a sănătăţii (probabil, *Hygeea*). Graţia gesturilor, ca trăsătură dominantă a personajelor, la fel ca şi caracterul profan al picturii, cu aluzii la mitologia antică, sunt ecouri stilistice ale barocului tardiv, în varianta rococo-ului.

d. Frescele de pe bolta Catedralei greco-catolice "Sfântul Nicolae" (Antal Szirmai, 1892)

Considerat "regenerator şi al doilea mare fondator al tuturor instituţiilor culturale din dieceză (greco-catolică, n.n.)", episcopul Mihai Pavel (1879-1902) a realizat înnoirea radicală a Catedralei greco-catolice din Oradea. În epistola pastorală din 9 iunie 1879, după consacrare, episcopul insistă asupra misiunii înalte a preotului în lume: "vicarul lui Hristos", mijlocitor între Dumnezeu şi om, acesta trebuie să fie "lumina lumii", să urmeze exemplul *Mântuitorului* în tot ceea ce face[738]. Sub patronajul episcopului Mihai Pavel se restaurează şi se amplifică Liceul din Beiuş, este construit Internatul pentru băieţi din Beiuş, în 1896 se pun bazele şcolii medii şi a Internatului pentru fetele orfane din acelaşi oraş. Episcopul a sprijinit financiar parohiile sărace, restaurarea sau construirea unor monumente ecleziastice (restaurarea Bisericii din Beiuş, ridicarea Bisericii din Sighet).

Din însărcinarea sa, cu o cheltuială de 36.000 de florini, a fost realizată în 1892 pictura plafonantă a Catedralei greco-catolice din Oradea şi a iconostasului de către renumitul pictor maghiar Antal Szirmai (1860-1927). Artist cu studii la Paris şi München, format în ambianţa şcolii lui Bénczur Gyula, profesor de desen la Budapesta, acesta s-a afirmat ca pictor de fresce, executând comenzi pentru biserici în Ungaria (Veszprém, Hódsag, Martonos, Szomolnok, Zalaapát)[739].

Din punct de vedere iconografic, pictura plafonantă reprezintă un apogeu în ceea ce priveşte manifestarea influenţelor occidentale în mediul greco-catolic. Cronologic, pictura aparţine stilului eclectic istorist, având ca dominantă neobarocul. Maniera picturală se integrează perfect spaţiului, reeditând conexiunea realizată în cadrul monumentelor baroce între arhitectură şi decoraţia interioară. Modalitatea de tratare a scenelor biblice, delimitate de ancadramente în formă de cartuşe şi chenare, reflectă renunţarea la rigoarea canoanelor bizantine în favoarea unui stil mai liber, cu valenţe picturale, propriu artei occidentale.

Pe semicalota absidei e redată Fecioara Maria ca împărăteasa cerească, plutind deasupra norilor, ţinându-l pe Iisus copil în braţe, înconjurată de îngeri

---

738I. Georgescu, *Episcopul Mihai Pavel. Viaţa şi faptele lui (1827-1902)*, Oradea, 1917, p. 35
739Biró József, *op. cit*., p. 111; http://lexikon.katolikus.hu/S/Szirmai.html, cu trimitere la *Müveszéti Lexikon* (coord. Lyka Károly),1927, p.427

şi heruvimi. Se remarcă frumuseţea şi graţia chipului său, cu aluzii la tipologiile mariale idealizate ale picturii occidentale[740].

Situată la intersecţia navei cu transeptul, cupola bisericii este acoperită cu o frumoasă frescă iluzionistă, având ca subiect glorificarea celestă a " Sfintei Treimi"[741] (Fig.nr. 83). În ancadramentul decorativ al scenei se configurează un cerc de îngeri cu atitudini şi gesturi variate, gravitând spre centrul de interes al compoziţiei, reprezentat de *Sfânta Treime*. Albastrul delicat al cerului, norii fumurii, capetele de îngeri cu aripi constituie un cadru adecvat pentru apariţia miraculoasă şi generatoare de sacralitate a *Sfintei Treimi*. Centrul de interes al compoziţiei îl constituie *Dumnezeu-Tatăl* şi *Iisus*, reprezentaţi tronând pe un grupaj de nori. Deasupra lor, într-un cerc de raze, se profilează porumbelul nimbat, întruchipând *Duhul Sfânt*. La picioarele lor se află globul pământesc pe care Iisus îşi sprijină crucea, simbol al sacrificiului în beneficiul umanităţii. *Dumnezeu-Tatăl*, reprezentat în manieră occidentală, ca un bătrân cu barbă, sceptru şi nimb triunghiular, binecuvântează pământul cu mâna stânga. În relaţie cu *Providenţa* sunt plasaţi îngeri ţinând în mâini coroana de spini şi piroanele, aluzii la *Patimile* Mântuitorului. Centrul de interes al compoziţiei se distinge prin utilizarea tonurilor primare şi vizibilitate maximă. Sunt prezente elemente scenografice de tip baroc, ca tăierea cadrului compoziţiei sau ieşirea în afara acestuia prin faldurile unei draperii grele, gruparea scenică a îngerilor înaripaţi, redaţi în *racursi*, îngerul trompet care anunţă apariţia mistică. Dincolo de glorificarea celestă a *Sfintei Treimi*, semnificaţia alegorică a scenei este aceea că prin *Patimile* şi sacrificiul lui Iisus omenirii întregi i s-au deschis porţile mântuirii şi îndurării divine. O reţea de ornamente pictate în manieră *grisaille* face legătura între compoziţia centrală şi figurile celor patru evanghelişti.

Bolta navei este pictată cu o suită de scene biblice: "Iisus şi copiii", "Predica de pe munte", "Episcopul Mihai Pavel închinând catedrala Fecioarei Maria", delimitate de ancadramente pictate ce imită decoraţii arhitecturale.

În primele două compoziţii :"Iisus şi copiii", respectiv "Predica de pe munte", artistul a reuşit să dea viaţă unor scene şi personaje reale, în maniera picturii religioase occidentale. În prima scenă, Iisus înconjurat de copii şi oameni de toate vârstele este centrul de interes al unei compoziţii în peisaj cu elemente arhitecturale reprezentând un oraş. Se remarcă precizia desenului, materialitatea

---

740Agata Chifor, *Imaginarul sacru la Oradea între tradiţie bizantină şi baroc*, Editura Arca, Oradea, 2008, p. 44

741Agata Chifor, *Un monument al barocului târziu: Biserica Sfântul Nicolae din Oradea*, în vol. *Sub zodia Vătăşianu, Studii de istoria artei* (coord. Marius Porumb, Aurel Chiriac), Academia Română, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Muzeul Ţării Crişurilor Oradea, Editura Nereamia Napocae, Cluj-Napoca, 2002, p. 141-146, Agata Chifor, *Oradea barocă*, Editura Arca, Oradea, 2006, p. 224-230

şi soliditatea formei, sugestia mişcării, redarea veridică a volumului, încadrarea firească a personajelor în spaţiu, picturalitatea peisajului. Gestica şi fizionomia (poziţia aplecată a corpului, expresia de concentrare, atenţie, meditaţie) exteriorizează devoţiunea personajelor. În manieră barocă, reprezentările pun accent pe comuniunea afectivă, spirituală dintre Iisus şi credincioşi.

Compoziţia "Predica de pe munte" este un prilej pentru reprezentarea realistă a receptării cuvântului divin de către oameni. Figura lui Iisus, înveşmântat în roşu şi albastru şi a Fecioarei Maria se profilează pe un orizont larg, ireal, redat în tonuri de albastru şi ocru. La dreapta şi la stânga lor, în tonuri de brun-cărămiziu şi verde se află o mulţime amestecată, care se raportează diferenţiat la predica mântuitorului. În grupul din stânga, căruia Iisus i se adresează, sunt reprezentaţi cei care-l ascultă cu o expresie de maximă concentrare şi atenţie, devoţiune, meditaţie sau umilinţă. În antiteză, spre dreapta este reprezentat grupul, mai redus numeric, al scepticilor, al acelora care ascultă cuvântul divin fără a-l auzi. Figurile şi expresiile lor, absente şi comune, corpurile orientate frontal şi întoarse cu spatele la Iisus, sugerează indiferenţa, calitatea de simpli spectatori a acestora. Procedeele naturaliste (individualizarea fizionomiilor, redarea minuţioasă a detaliilor de vestimentaţie) coexistă cu sacralitatea personajelor din centru şi irealitatea peisajului.

Ultimul ancadrament pictat pe bolta naosului îl reprezintă pe Episcopul Mihai Pavel, comanditarul picturii, închinând Catedrala unită din Oradea Fecioarei Maria. Pictată în *racursi*, ea îşi face apariţia pe un vârtej de nori şi îngeri, având în braţe pe Iisus-copil. La stânga şi la dreapta sa i se închină reprezentanţii elitei clericale şi nobiliare. Privirea Mariei se adresează episcopului, îmbrăcat în haine de ceremonie, care-i arată catedrala terminată ca argument al îndreptăţirii sale la graţia divină. Expresiile personajelor sugerează o tipologie a reacţiilor umane în faţa apariţiei miraculoase: teama înfricoşată a preotului îngenunchiat lângă episcop, devoţiunea profundă a preotului aplecat, credinţa plină de speranţă a episcopului- ctitor, expresiile indiferente şi absente ale personajelor din fundal.

Scenele pictate pe bolta naosului sugerează că accesul la iertarea divină şi mântuire este deschis tuturor oamenilor, dar este condiţionat de felul în care aceştia se raportează la mesajul divin. Prima scenă, "Iisus şi copiii" sugerează că starea de inocenţă a acestora este o calitate privilegiată de a accede la divinitate. Urmând exemplul *Mântuitorului*, episcopul Mihai Pavel acordase o atenţie specială tinerilor orfani şi săraci, afirmând că aceştia sunt "norodul lui şi oile păşunii lui". În compoziţia următoare " Predica de pe munte", Iisus se adresează mulţimii, afirmând că sărăcia, moralitatea şi suferinţa sunt calităţile aleşilor lui Dumnezeu. Ultima scenă pictată are ca obiect raportarea la divinitate a categoriei intelectuale şi elitiste a societăţii. Reprezentarea sugerează că şi la acest nivel, devoţiunea şi faptele de credinţă sunt criterii ale mântuirii şi iertării divine.

Ancadramentul pictat deasupra orgii, în extremitatea vestică a bisericii, are ca subiect reprezentarea corului îngeresc. Fecioara Maria apare pe fondul unui cer azuriu cu nori fumurii. Înveşmântată în alb şi albastru, reprezentată în *racursi*, ea ţine într-o mână o cruce înaltă, simbol al *Patimilor*, iar în cealaltă o monstranţă, simbolizând *Euharistia.* La picioarele sale, în atitudini variate, pline de mişcare şi sugestia plutirii spaţiale, sunt reprezentaţi îngeri arătând sau deschizând cărţile sfinte, simbol al credinţei. În dreapta compoziţiei o femeie ţine o ancoră, alegorie a *Speranţei*, iar în stânga îngerul cu inimă în mână şi femeia cu copil în braţe sunt alegorii ale iubirii divine şi materne. Ca şi în pictura cupolei predomină irealismul, accentul pe elevaţia spirituală, reflectând slăvirea Mariei de corul ierarhiilor îngereşti. Jos, în stânga compoziţiei se poate vedea semnătura pictorului Antal Szirmai şi anul realizării picturii, 1892.

În concluzie, elementele de inspiraţie occidentală au contribuit decisiv la crearea decoraţiei arhitecturale şi picturale a Catedralei greco-catolice "Sfântul Nicolae". Dacă exteriorul monumentului reflectă adoptarea unor procedee decorative împrumutate din baroc (accentuarea decorativă a faţadei principale, ritmarea prin pilaştri, interpretarea decorativă a ordinului doric), interiorul se distinge prin frescele neobaroce datorate pictorului Antal Szirmai. Naturalismul, redarea mişcării, gesticii, fizionomiei, sugestia plutirii spaţiale, iluzia spaţiului celest, suprasenzorial, exprimarea psihologiei, peisajul reflectă opţiunea artistului pentru limbajul pictural occidental.

B.PICTURA DE ALTAR

a.Palatul episcopal romano-catolic şi Bazilica romano-catolică

În perioada barocului picturile de altar respectau preceptele recomandate pictorilor de *Conciliul de la Trento*, punând însă în valoare şi talentul, imaginaţia, virtuozitatea tehnică atinsă de aceştia. Adevărat centru spiritual al bisericii, altarele erau cel mai adesea creaţia individuală a artistului, oferind în acelaşi timp o imagine concludentă asupra mentalităţii şi credinţelor epocii[742].

Un exemplu tipic de scenografie barocă este pictura de altar "Sfântul Carlo Borromeo rugându-se pentru salvarea oraşului Milano de epidemia de ciumă"[743] (Fig. nr. 84), realizată de pictorul bavarez Johann Nepomuk Schöpf pentru Capela consacrată sfântului în Palatul episcopal romano-catolic din Oradea (c.1776). Situată în centrul unui cadru arhitectonic, delimitat de pilaştri cu capiteluri compozite şi poleite, pictura de altar îl reprezintă pe Sfântul Carlo Borromeo

742 Rádos Jenö, *Magyar oltárok* [Altare maghiare], Budapesta, 1938, p. 10

743 "Sfântul Carlo Borromeo oferindu-se pe sine ca victimă de ispăşire pentru salvarea oraşului Milano de epidemia de ciumă"

îngenunchiat, rugându-se la baza unui sarcofag redat în *grisaille*. Opţiunea pentru acest sfânt nu este întâmplătoare, el fiind considerat de Biserica romano-catolică ca modelul cel mai elocvent al episcopului promotor al reformismului catolic din perioada *Conciliului de la Trento*. În acelaşi timp, sfântul a fost considerat protectorul episcopilor catolici.

Figura spiritualizată a sfântului se detaşează monumental în cadrul picturii de altar a Capelei, ocupând prim-planul compoziţiei. Înveşmântat într-o mantie roşie, Carlo Borromeo este reprezentat îngenunchiat, cu mâinile împreunate pentru rugăciune pe treptele unui altar, reprezentându-l pe Iisus răstignit. Sarcofagul pictat la baza compoziţiei este decorat în *grisaille* cu un relief reprezentând *Spălarea picioarelor apostolilor*. La picioarele sfântului, pe treptele altarului, se află *Biblia*, simbol al credinţei, pălăria roşie de cardinal şi un craniu, aluzie la propria viaţă, frântă dramatic la doar 46 de ani, dar şi la motivul baroc al vremelniciei condiţiei umane. Virtuţile rugăciunii, sfinţenia personală a personajului sunt evidenţiate de prezenţa miraculoasă a îngerului îngenunchiat în colţul stâng al compoziţiei, care reeditează gestica sfântului într-o atitudine de implorare. Un fascicol de lumină aurie, care porneşte din registrul superior, din dreapta tabloului, pune în relief figura sfântului, statuia cu corpul răstignit al lui Iisus şi mai ales, chipurile îngerilor reprezentaţi în adoraţie faţă de Mântuitor.

Cu semnificaţia de altar şi hram al Capelei, reprezentarea transpune rugăciunea Sfântului Carlo Borromeo (1538-1584) într-o capelă de pe Muntele Varallo, loc privilegiat de pelerinaj al vremii, dar şi al arhiepiscopului italian. Pentru a scăpa oraşul Milano de flagelul epidemiei de ciumă, Carlo Borromeo a organizat el însuşi numeroase procesiuni şi pelerinaje în acest loc special din Italia. Aici exista, încă din *Evul Mediu*, o adevărată devoţiune populară faţă de *Patimile* lui Iisus, un *Drum al Crucii*, în jurul căruia s-au construit în timp o mulţime de biserici şi capele, decorate cu picturi şi sculpturi inspirate din viaţa lui Iisus[744]. Ele au fost organizate în strânsă legătură cu meditaţia franciscană asupra celor 14 opriri (*Statio*) din *Calea Crucii* (*Via Dolorosa*) din Ierusalim.

În calitatea sa de arhiepiscop de Milano, Carlo Borromeo s-a ocupat de reorganizarea "Muntelui Varallo"[745] în conformitate cu recomandările *Conciliului de la Trento*, care a consacrat importanţa conferită imaginilor sacre în educarea credincioşilor. Locul preferat de rugăciune al arhiepiscopului Carlo Borromeo

744Călugărul franciscan Bernardino Caimi, custode al *Sfântului Mormânt* din Ierusalim (din 1478), şi-a dorit să reproducă *Locurile Sfinte* de la Ierusalim pe colina Varallo, pentru o mai mare comoditate şi accesibilitate a pelerinilor. Astfel, credinciosul putea să retrăiască spiritual, cu aceeaşi intensitate, etapele vieţii lui Hristos, relatate în imaginile şi sculpturile patetice ale capelelor, Apud Luigi Lanzi, *Sacri Monti e Dintorni, Studi sulla cultura religiosa e artistica della Contrariforma*, 2005
745Carlo Borromeo a intervenit în 1568 în soluţionarea diferendelor dintre călugării franciscani, administratorii lăcaşurilor sacre şi comunitatea locală

era Capela "Sfântului Mormânt" din Varallo, unde, într-o nişă, protejată printr-un grilaj, a fost aşezată o piatră originală, adusă de la *Sfântul Mormânt*. De altfel, Capela de la Varallo, finalizată în anul 1491, era o transpunere miniaturală şi o imitaţie perfectă a celei din Ierusalim. Carlo Borromeo a venit să se roage la Varallo în 1571, 1574, 1578, când a adus rugăciuni de mulţumire pentru sfârşitul epidemiei. Pentru el Muntele Varallo era "Noul Ierusalim", un loc ideal de meditaţie asupra *Patimilor* şi de comuniune spirituală cu Iisus. Multe picturi şi gravuri baroce[746], inclusiv pictura de altar din Capela Palatului baroc din Oradea, au fost inspirate de rugăciunile şi viziunile sfântului din acest loc special. Faptul că Johann Nepomuk Schöpf a transpus în pictură locul preferat de rugăciune al lui Carlo Borromeo rezultă din reprezentarea picturală a crucifixului cu corpul lui Iisus răstignit, precum şi a sarcofagului redat în *grisaille*, elemente ce se aflau în Capela din Varallo.

Interiorul Capelei Palatului baroc din Oradea reproducea prin toate elementele sale componente ambianţa de rugăciune şi meditaţie preferată a arhiepiscopului italian. Organizarea interioară a Capelei, cu accent pe imaginea sfântului în rugăciune exprimă convingerea, adânc înrădăcinată a omului baroc, potrivit căreia sfinţii continuau să-şi exercite şi după încetarea existenţei terestre, calitatea de intercesori şi protectori privilegiaţi în medierea dintre planurile uman-divin, terestru-celest. Ca aluzie la credinţa în miracolul, de origine divină, al încetării epidemiei, pictura de altar, la fel ca şi sarcofagul simbolic aveau menirea de a reproduce în interiorul Capelei din Oradea, elemente considerate în mentalul epocii ca fiind apotropaice şi salvatoare, într-o perioadă în care populaţia oraşului se simţea încă ameninţată de revenirea epidemiilor de ciumă.

Unul din cei mai activi arhiepiscopi din perioada catolicismului post-tridentin, Carlo Borromeo s-a bucurat de o deosebită preţuire în cadrul instituţiei *Collegium Germanicum Hungaricum,* la care a studiat şi episcopul Patachich Adám, după transferul său la Kalocsa[747].

Fundalul picturii de altar aduce în atenţia privitorului victimele epidemiei de ciumă din Milano, pentru care Sfântul Carlo Borromeo şi-a sacrificat propria viaţă. În depărtare, prin deschiderea unei arcade, se zăresc oameni purtând cadavrele victimelor epidemiei. Acest registru, care pare învăluit în ceaţă, sugerează atmosfera de confuzie, angoasă, dezolare, amplificând realitatea crudă a momentului. Tonalitatea generală a tabloului este sumbră, în tonuri de brun şi gri, în acord cu caracterul dramatic al temei. Singura culoare dinamică este roşul mantiei, aluzie la funcţia personajului şi simbol al sacrificiului. Pentru a reda

746Ludovico Carracci, "Sfântul Carlo Borromeo la Sfântul Mormânt din Varallo"; Antonio Carracci, "Sfântul Carlo Borromeo cu un înger"(Roma)

747Bitskey István, *Püspökök, ìrók, könyvtárak* [Episcopi, scriitori,biblioteci],Eger, 1997, p. 92

cea de-a treia dimensiune, autorul recurge atât la perspectiva cromatică, cât şi la micşorarea personajelor.

Compoziţional, lucrarea îmbină două planuri existenţiale: terestru, reprezentat prin oamenii confruntaţi cu realitatea nemiloasă a epidemiei şi celest, dominat de apariţia miraculoasă a îngerilor care adoră pe Iisus. Legătura celor două planuri se realizează prin intermediul sfântului, al cărui chip transfigurat spiritual şi înconjurat de o lumină difuză, reflectă comuniunea spirituală neîncetată cu divinitatea. Sensul întregii reprezentări picturale este implorarea graţiei divine, recursul plin de credinţă la intercesiunea sfinţilor şi a îngerilor. Semnificaţia întregii compoziţii se axează pe ideea barocă de miracol, credinţă ardentă şi intercesiune a sfinţilor[748].

Unele detalii ale compoziţiei, ca redarea perspectivei prin deschiderea unei arcade în stânga lucrării, coloanele asociate cu motivul draperiei, îngerul reprezentat în punctul cel mai înalt al scenei, reprezentarea sfântului pe treptele unui altar, îngerul îngenunchiat în stânga, prezenţa crucifixului cu trupul lui Hristos sunt prezente şi în lucrarea "Sfântul Carlo Borromeo", realizată de Tiepolo în anii 1767-1769. Şi în pictura de altar a lui Guercino (1613-1614), Sfântul Carlo Borromeo e reprezentat rugându-se în genunchi în faţa unui crucifix cu Iisus răstignit, în alte cazuri episcopul ţine în mână crucifixul, devenit unul din atributele sale.

Recuzita teatrală a barocului[749] cuprinde treptele iluzioniste ale altarului prin care spectatorul este integrat scenei descrise, fiind invitat să se alăture cu credinţă şi să beneficieze de rugăciunea sfântului din imagine, la care participă deopotrivă, îngerul îngenunchiat din prim-plan. Draperia învolburată teatral, ponderea covârşitoare a elementelor arhitecturale pictate în *grisaille* (colonada, antablamentul, soclul cu reliefuri al altarului cu Iisus răstignit, arcada prin care se introduc în tablou alte detalii arhitecturale în *grisaille* ale oraşului pustiit de ciumă), clarobscurul misterios, care delimitează intervenţia registrului supranatural, urna şi craniul ca aluzie la fragilitatea vieţii, dramatismul scenei din fundal, sunt elemente tipice viziunii teatrale baroce asupra vieţii şi morţii, reflectând credinţa omului baroc în realitatea miracolului, necesitatea şi importanţa intercesiunii

---

748Agata Chifor, *Limbaj baroc în pictura Capelei Palatului episcopal romano-catolic din Oradea*, în *Biharea*, XXII-XXIII, 1995-1996, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 1999, p. 149-162; Agata Chifor, *Barocul cultural-artistic în Oradea, Teză de doctorat*, Universitatea "Babeş-Bolyai", Facultatea de Istorie şi Filosofie, Cluj -Napoca, 2005, p. 216-221; Agata Chifor, *Oradea barocă*, Editura Arca, 2006, p. 179-182; Agata Chifor, *Theatrum Mundi în pictura barocă orădeană*, în vol. *Fragmentarium. Studii interdisciplinare în onoarea lui Aurel Chiriac* (coord. Gabriel Moisa, Ioan Goman, Sorin Şipoş), Editura Muzeului Ţării Crişurilor Oradea, 2016, p. 264-265

749Agata Chifor, *Theatrum Mundi în pictura barocă orădeană*, în vol. *Fragmentarium. Studii interdisciplinare în onoarea lui Aurel Chiriac* (coord. Gabriel Moisa, Ioan Goman, Sorin Şipoş), Editura Muzeului Ţării Crişurilor Oradea, 2016, p. 260-288

sfinţilor. Asemenea unui regizor sau scenograf baroc, pictorul asociază secvenţe ce explică vizual puterea şi importanţa rugăciunii făcute cu credinţă şi smerenie, invitând privitorul să conlucreze cu imaginea, să se alăture scenei din tabloul de altar şi să experimenteze în propria viaţă miracolul relatat prin intermediul imaginii.

Pentru un mai mare impact emoţional, artistul redă în fundalul picturii o secvenţă a oraşului Milano sub efectele devastatoare ale epidemiei de ciumă. Desprins din lumea reală, acest cadru este un mic tablou inserat scenografic în pictura de bază, în interiorul unei arcade, cu rolul de fereastră spre un eveniment dramatic din istoria oraşului, epidemia de ciumă din 1576-1578. Scena descrisă în fundal reflectă gustul tipic baroc pentru descrierea naturalistă a morţii, dramei şi suferinţei, sugerate prin imaginea haotică, dezolantă a cadavrelor suprapuse, în combinaţie cu disperarea femeilor ce-şi plâng rudele, dar şi un fragment din procesiunea preoţilor cu prapori, care se roagă cu credinţă pentru salvarea oraşului de epidemie.

Alegoriile pictate în medalioane pe tavanul Capelei sunt şi ele o aluzie la "Bunul păstor", cel care-şi dă viaţa pentru oile sale în textul evanghelic. Acesta este identificat simbolic cu Iisus, dar şi cu episcopul Carlo Borromeo, devotat până la sacrificiu credincioşilor din eparhia sa.

Analizând epidemiile de ciumă din Occident ca episoade de panică colectivă, istoricul Jean Delumeau evidenţiază atmosfera de fervoare religioasă generată de acestea, concretizată în procesiuni şi penitenţe colective, precum şi în popularitatea deosebită a sfinţilor protectori împotriva flagelului. Devotamentul episcopului Carlo Borromeo în timpul epidemiilor de ciumă de la Milano din 1575 şi 1630, alături de credinţa maselor în posibilitatea miracolului şi intercesiunea sfântului explică promovarea oficială a cultului său de papalitate şi iezuiţi[750].

Asemenea pieselor de teatru şi operă, personajele care apar în picturile altar sau de şevalet în stil baroc sunt nişte "actori", care interpretează roluri bine definite. După modelul teatrului, artistul baroc transpune în limbaj pictural o întreagă tipologie caracterologică, ce exteriorizează în modul cel mai explicit din punct de vedere vizual, o gamă largă de sentimente, emoţii şi reacţii. Împrumutate din lumea teatrului şi a operei, fizionomia şi gestica personajelor devin mult mai elocvente decât în perioada anterioară pentru ilustrarea emoţiilor şi sentimentelor umane. Pictorii transpun în propriul tablou tipologii curente în epocă referitoare la caracterele umane şi modalitatea de exteriorizare a unor emoţii distincte. Astfel, credinţa, evlavia, extazul mistic, adoraţia, implorarea, îndoiala, deznădejdea, disperarea, tristeţea, durerea, compasiunea, mila, iubirea îşi cuceresc în pictura

750Jean Delumeau, *Frica în Occident(sec. XIV-XVIII). O cetate asediată*, I, Editura Meridiane, Bucureşti, 1986, p. 238

barocă propria iconografie, definită de expresivitatea figurii şi elocvenţa gesturilor, sistematizată de teoreticieni ca Lomazzo, Francisco de Osuna, Vicente Carducho, Le Brun etc.[751]

Gruparea scenografică a personajelor, patetismul gesturilor, dramatizarea atitudinilor, fizionomiile animate de emoţia trăirilor, conexiunea privirilor sunt scoase în evidenţă prin concentrarea luminii asupra figurilor principale ale acţiunii.

În arta barocă este evidentă deopotrivă, importanţa nouă acordată credinciosului, conceput ca parte activă a unui dialog pictural cu conotaţii afectiv-emoţionale[752]. Alături de continua umanizare a persoanelor sacre, o modalitate teatrală de implicare a privitorului în ambianţa psihologică a tabloului o constituie introducerea frecventă în pictură a unui personaj-martor. Participant la experienţa mistică sau acţiunea dramatică, martor al prezenţei persoanelor sfinte, acesta se defineşte prin faptul că priveşte în exteriorul tabloului. Cu o gestică retorică împrumutată din teatru, el invită spectatorul din lumea terestră să intre în universul imaginar al tabloului, să trăiască şi să experimenteze adevărurile de credinţă, să-şi asume un rol pe marea scenă a lumii spirituale în care actorii sunt însuşi *Dumnezeu, Sfânta Treime, Iisus, Fecioara Maria*, sfinţii şi îngerii. Unul din cele mai originale şi elocvente exemple de utilizare a scenografiei teatrale în cadrul artei religioase baroce îl constituie decoraţia interioară a Abaţiei benedictine din Weltenburg. În interiorul Bisericii abaţiale este reprezentat sculptural, în stuc pictat, artistul Cosmas Damian Asam. În acest caz, artistul însuşi este personajul-martor al epocii baroce. Îmbrăcat în costum de epocă, cu perucă, el invită privitorul, cu o gestică retorică, să pătrundă în spaţiul sacru al bisericii şi să-i aprecieze impresionanta frescă, pe care a pictat-o pe cupola edificiulu în anii 1720-1721[753].

Cele mai relevante exemple de retorică barocă din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor sunt "Împărtăşania apostolilor" din cercul lui Francesco Trevisani[754] şi "Sfânta Familie" de Pietro Marchesini[755], ambele din Colecţia Muzeului Ţării

---

751Victor Ieronim Stoichiţă, *op.cit.*, p. 202-215

752Pentru scopul persuasiv al artei baroce, vezi şi Giulio Carlo Argan, "*Retorica*" *şi arta barocă* (1955), în vol. *De la Bramante la Canova*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974, p. 166-174

753Yves Bottineau, *L' Art Baroque,* Editions Citadelles @Mazenod, 1986-2005, p. 87; https://www.raoul-kieffer.net/Weltenburg-Abbey

754 Registrul de pictură al M.T.C., *Împărtăşania apostolilor*, ulei pe pânză,730 x 510mm, nesemnat, nedatat, Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor Oradea; Agata Chifor, *Arhetipuri ale imagisticii devoţionale baroce în lucrări din Şcoala italiană (Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor)*, în *Biharea,* XLIII, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2016, p. 131-137, il. la p. 146-147

755 *Registrul de Pictură al MTC*: Pietro Marchesini, *Sfânta Familie*, ulei / pânză, 1845x1395mm, semnat dreapta jos cu negru Pietro Marchesini, datat 1734, Prov. Transfer de la Muzeul de Artă al României; Agata Chifor, *Alegorie şi simbol în lucrarea Sf. Familie de Pietro Marchesini*, în vol. *Annual Congress of the American Romanian Academy of Arts and Sciences*, University of Oradea, 2002, vol II, p. 1022-1023; Agata Chifor, *Arhetipuri ale imagisticii devoţionale baroce în lucrări*

Crişurilor. În aceste tablouri, unul dintre apostoli, respectiv, Iosif sunt personajele-martor, care invită spectatorul, atât prin intermediul privirii, cât şi prin gestica elocventă, să intre în spaţiul imaginar al picturii, parcurgând treptele din prim-planul lucrării, pentru a îngenunchia în faţa lui Iisus şi a lua parte la *Împărtăşania apostolilor,* respectiv adoraţia Pruncului, reprezentate în cadrul compoziţiei. De altfel, toate personajele, sacre sau profane, implicate în cele două tablouri sunt redate în ipostaze specifice devoţiunii, aşa cum au fost codificate în tratatele de fiziognomie ale vremii: "*Devoţiunea*: în genunchi, cu mâinile împreunate sau ridicate către cer, ori la înălţimea pieptului, cu capul ridicat, ochii înălţaţi scăldaţi în lacrimi sau plini de bucurie... uneori prosternat direct pe pământ...cu chipul aproape atingând pământul..."[756].

Transpunerea viziunii teatrale este evidentă în gruparea scenografică a personajelor, cu scopul de a oferi privitorului o imagine cu virtuţi educative, aşa cum era promovată de iezuiţi. Dispuse în cerc în jurul lui Iisus în scena "Împărtăşaniei apostolilor", ele dezvăluie o gamă largă de emoţii şi sentimente, de la devoţiune, adoraţie, evlavie sinceră, implorare, revelaţie, extaz mistic, dar şi indiferenţă, calomnie, dispreţ în cazul lui Iuda. În "Sfânta Familie cu Sfântul Ioan Botezătorul copil", pictorul Pietro Marchesini (1692-1757), reprezentant al Şcolii din Pistoia, propune o viziune tipic barocă asupra adoraţiei *Pruncului Iisus* şi a *Sfintei Familii,* sentiment vizibil pe chipul şi în gestica personajelor ce converg spre Iisus.

Un alt procedeu influenţat de teatru, utilizat frecvent în pictura de altar este eclerajul direcţionat, cu efecte contrastante de lumină şi umbră. Alături de gruparea scenografică a personajelor, care de obicei gravitează în jurul unui centru de interes major, clarobscurul evidenţiază elementele de maximă semnificaţie spirituală ale lucrării, prezenţa sau apariţia miraculoasă a persoanelor sfinte şi a îngerilor. Asemenea unui regizor de teatru, pictorul baroc redă draperii pe scena reprezentată în tablou, direcţionează lumina asupra feţelor şi gesturilor personajelor pentru a scoate în evidenţă tipologii specifice devoţiunii, ca evlavia, adoraţia, smerenia, elanul mistic, pocăinţa (picturile de altar ale Bazilicii romano-catolice din Oradea: "Înălţarea la cer a Fecioarei Maria"(1779), "Sfânta Familie" (1778), "Sfântul Ladislau" (1778) de renumitul pictorul austriac Joseph Vincenz Fischer (1729-1810), "Sfânta Treime"(1780), "Sfântul Ioan Nepomuc", "Sfântul Evanghelist Ioan" , "Viziunea Sfântului Ştefan" de Johann Ignaz Cimbal (1722-1795), "Martiriul Sfintei Barbara", "Răstignirea" (1786), "Martiriul Sfinţilor apostoli Petru şi Pavel", respectiv "Triumful Arhanghelului Mihail asupra

din Şcoala italiană (Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor), în *Biharea*, XLIII, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2016, p. 138-143, il. la p. 148-149

756 Victor Ieronim Stoichiţă, *op.cit.*, p. 202

îngerilor rebeli”, de renumitul pictor sârb Teodor Ilić Češljar (1746-1793).

Cele mai reprezentative pentru scenografia picturii de altar în stil baroc din Oradea sunt altarele din Catedrala romano-catolică a oraşului, situate în capelele care flanchează pe două şiruri, nava centrală a bisericii.

Cele mai realizate din punct de vedere tehnic, compoziţional şi artistic sunt pictura altarului central “Înălţarea la cer a Fecioarei Maria” şi altarele din transeptul bisericii: “Sfântul Ladislau angajându-se să construiască Catedrala romano-catolică din Oradea în faţa Fecioarei Maria”, respectiv “Sfânta Familie”, toate executate de pictorul austriac Joseph Vincenz Fischer (1729-1810)[757]. Considerat unul din cei mai importanţi pictori vienezi din şcoala academistă a secolului al XVIII-lea, acesta s-a născut în 1729 la Fürstenzell în Bavaria. Din 1749 s-a format în ambianţa Academiei de pictură din Viena, realizând copii după picturile de altar ale lui Pittoni, Sebastiano Ricci şi Paul Troger, artişti care au marcat perioada de început a creaţiei sale[758]. O influenţă hotărâtoare în cariera sa de pictor au avut-o studiile în Italia, începute în 1753 în atelierul lui Giambettino Cignarolina şi mai ales contactul cu arta lui Tiepolo, ultimul mare reprezentant al picturii monumentale de expresie barocă. În 1760 a devenit membru al Academiei de pictură vieneze în calitatea de pictor istoric, iar din 1764 profesor de arhitectură, optică, perspectivă şi desen arhitectural la aceeaşi Academie[759]. A realizat pictura plafonantă a bisericii Chiemseer Hof din Salzburg şi fresca arhitecturală a Bibliotecii din Klosterbruck, unde a colaborat cu Franz Anton Maulbertsch[760]. Împreună cu acesta a pictat plafonul şi pereţii Capelei din Hofburg-ul vienez (1722), după o schiţă de Paccassis. Cea mai reuşită lucrare a sa este considerată fresca Bisericii Dianei din Laxenburg, realizată în 1766 în stilul lui Tiepolo. A decorat cu fresce şi mănăstirea barnabiţilor din cartierul Mariahilf din Viena. Situată sub semnul eclectismului, creaţia sa picturală s-a desfăşurat prioritar la Buda şi Pozsonyi. Este autorul picturii plafonante a salonului principal din Castelul regal din Buda, reprezentând Alegoria “Celor patru facultăţi” precum şi a altarului Capelei Sigismund, înfăţişându-l pe “Sfântul Ştefan” (1769). La Pozsonyi a pictat fresca iluzionistă a pereţilor laterali ai Capelei, precum şi pictura plafonantă a pavilionului din grădina regală cu reprezentarea lui Apolo şi a muzelor. A decorat cu fresce clădirea Universităţii din Târnavia şi a executat numeroase picturi de altar pentru biserici din Ungaria (Székesfehérvár, Szlátina) şi Transilvania[761].

757 Jane Turner (editor), *The Dictionary of Art*, XI, 1996, p. 122-123

758 Biró József, *op. cit.*, p.50

759 La Elfriede Baum, *Katalog des Osterreichischen Barockmuseums im unteren Belvedere* in Vien, I, 1980, p. 166 apare forma Joseph Vinzenz Fischer

760 Gedenkausstellung von Stephan Dorffmaister, p. 309

761Garas Klára, *op. cit.*, p. 219

Picturile de altar realizate de artist pentru Catedrala romano-catolică din Oradea datează de la sfârşitul secolului al XVIII-lea, perioadă în care pictorul a receptat tendinţa clasicizantă a barocului târziu austriac. Realizate la cererea expresă a Mariei Tereza între 1778-1779, ele reflectă ipostaze ale cultului marial în perioada de propagare a *Contrareformei* în Transilvania[762].

Condiţia Mariei de mamă a lui Iisus în viaţa terestră, respectiv intercesoare pentru mântuirea oamenilor şi stăpână a cerurilor în existenţa celestă, a generat în artă reprezentări variate. În timp ce pictura Bisericii răsăritene a respectat cu fidelitate canoanele transmise de tradiţie prin intermediul *Erminiilor*, în Occident împrejurările istorice diferite, în special impactul *Renaşterii,* au deschis calea unei evoluţii mult mai independente a picturii religioase în ciuda destinaţiei sale cultice. Premisele acestei evoluţii diferite au fost procesul de umanizare a reprezentărilor sacrului, precum şi pătrunderea în domeniul picturii religioase a limbajului formal al artei profane.

Pictura altarului central al Bazilicii, reprezentând "Înălţarea la cer a Fecioarei Maria"[763] a fost realizată iniţial de Johann Nepomuk Schöpf. În condiţiile în care lucrarea acestuia a fost respinsă, în 1779 comanda i-a fost încredinţată lui

762 Agata Chifor, *Ipostaze ale cultului marial în pictura lui Joseph Vincenz Fischer,* în *Cele Trei Crişuri* (red. Dr. Viorel Faur), An IX, nr. 11-12, nov.-dec., 1998, p. 8-9; Agata Chifor, *Limbaj baroc şi Contrareformă în pictura de altar din Catedrala romano-catolică din Oradea,* în vol. *Studii şi comunicări,* 4-5, Arad, 1999, p. 306-321; Agata Chifor, *Barocul cultural-artistic în Oradea, Teză de doctorat,* Universitatea "Babeş-Bolyai", Facultatea de Istorie şi Filosofie, Cluj-Napoca, 2005, p. 227-235; Agata Chifor, *Arhetipuri ale imagisticii devoţionale în pictura barocă din Oradea*, în *Analele Universităţii Oradea,* Fasc. *Arte Vizuale,* vol. III, Editura Universităţii Oradea, 2006, p.128-141; Agata Chifor, *Oradea barocă*, Editura Arca, 2006, p. 187-192

763 Deşi tema *Adormirii Maicii Domnului* a fost preluată şi în arta occidentală fiind prezentă în pictura gotică şi renascentistă (Fra Angelico, Orcagna, Domenico Ghirlandajo), în acest spaţiu a apărut o variantă iconografică distinctă, inspirată din existenţa celestă a Mariei. După tradiţia occidentală, la trei zile după moarte, Sfânta Fecioară a fost ridicată cu trupul la cer ca şi Fiul ei, moment celebrat prin sărbătoarea marială *Assumptio Beatae Mariae Virginis.* Din punct de vedere iconografic, în pictura occidentală înălţarea la cer a sufletului Mariei este redată sub forma înălţării la cer a trupului acesteia. Din intenţia de a transpune vizual glorificarea celestă a Mariei s-au constituit în timp două variante iconografice specifice artei occidentale: *Înălţarea la cer a Fecioarei Maria*, respectiv *Încoronarea Fecioarei.* Tema iconografică *Înălţarea la cer a Mariei* ilustrează momentul în care Maria înconjurată de îngeri se înalţă în slavă, îndreptându-se spre împărăţia cerurilor. Reprezentată de pictorii *Renaşterii* (Matteo di Giovanni, Fra Angelico, Ghirlandajo, Andreea del Sarto, Tizian), tema a fost reluată în epoca barocului, perioadă în care se identifica cu programul estetic al *Contrareformei* de a transporta gândul privitorului de la realitatea terestră spre una superioară, supranaturală (Rubens, Pittoni, Maulbertsch, Tiepolo). La fel ca şi *Învierea* şi *Înălţarea* Mântuitorului, tema *Înălţării la cer a Fecioarei Maria* era un pretext de a demonstra, prin intermediul imaginii, realitatea credinţei într-o existenţă viitoare după moarte (Agata Chifor, *Imaginarul sacru la Oradea între tradiţie bizantină şi baroc*, Editura Arca, Oradea, 2008, p. 41-43)

Joseph Vincenz Fischer. Executată în stilul lui Tiepolo şi Sebastiano Ricci, pictura ilustrează tema iconografică occidentală a glorificării Mariei în existenţa sa celestă. Moartea şi ridicarea la cer a Fecioarei a generat interpretări şi reprezentări plastice distincte în spiritualitatea răsăriteană şi cea catolică. În biserica răsăriteană subiectul a fost reprezentat predilect prin tema consacrată a "Adormirii Maicii Domnului". Respectând canoanele bizantine, ea reprezintă momentul în care Maria, întinsă pe patul mortuar, înconjurată de apostoli, îşi dă sufletul, care este primit de Iisus sub forma unui copil înfăşat. În iconografia occidentală, reprezentările plastice vor fi mult mai bogate, punând accent pe glorificarea Mariei şi începutul existenţei sale celeste în împărăţia lui Dumnezeu. În acest sens, sunt semnificative două teme devenite proprii catolicismului: *Înălţarea la cer a Fecioarei Maria*, respectiv *Încoronarea Fecioarei.* Tema iconografică *Înălţarea la cer a Mariei* ilustrează momentul în care Maria, înconjurată de îngeri, se înalţă în slavă, îndreptându-se spre împărăţia cerurilor. La fel ca şi *Învierea* şi *Înălţarea* Mântuitorului, tema ridicării la cer a Fecioarei Maria era un pretext de a demonstra, prin intermediul imaginii, realitatea credinţei într-o existenţă viitoare după moarte. În concepţia lui Rosario Assunto, finalitatea reprezentărilor baroce era aceea de a abolimoartea ca negare a vieţii în toate aspectele sale, de a oferi o imagine veridică şi convingătoare a lumii nevăzute[764]. În acest sens, tema se identifica cu programul estetic al *Contrareformei* de a transporta gândul privitorului de la realitatea terestră spre una superioară, supranaturală. Înălţarea la cer a Mariei, la fel ca şi cea a Mântuitorului, simboliza triumful vieţii asupra morţii.

"Înălţarea la cer a Fecioarei Maria" (Fig. nr. 85) de Joseph Vincenz Fischer ilustrează momentul în care Fecioara Maria, înconjurată de îngeri, se înalţă în slavă, îndreptându-se spre împărăţia cerurilor. Pictura se caracterizează printr-o structură compoziţională tipic barocă, bazată pe alăturarea a două registre. În prim- plan, într-un registru terestru, sunt reprezentaţi apostolii, dispuşi în semicerc în jurul mormântului gol. Bine individualizate, portretele lor sunt un prilej de a explora psihologia miracolului. O parte dintre ei au privirile concentrate asupra mormântului gol, într-o expresie de adâncă meditaţie. Ceilalţi au privirile îndreptate în sus, asistând extaziaţi la miracolul *Înălţării Fecioarei*. Pe feţele şi în gesturile lor se citeşte întreaga gamă a trăirilor umane, de la consternare şi teamă, până la speranţă, implorare şi devoţiune profundă. Dialogul dramatic al gesturilor reflectă tendinţa specific barocă de a recurge la scenografia teatrală. Dacă în registrul inferior predomină umanizarea figurilor, exprimată printr-o redare diferenţiată a vârstei, fizionomiei şi trăirilor, registrul celest sugerează un spaţiu ideal, definit prin imponderabilitate şi luminozitate, atribute ale apartenenţei la o

764Rosario Assunto, *Universul ca spectacol*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983, p. 163

realitate superioară, supranaturală. Acest registru este dominat de figura Mariei; reprezentată în slavă, plutind printre nori, ea se îndreaptă spre un spaţiu luminos, simbolizând transcendenţa, redat pe fondul unui subtil degradeu albăstrui. Opoziţia dintre lumina divină şi obscuritatea profană este frecventă în pictura barocă de altar, fiind valorificată cu efecte scenografice deosebite în creaţia lui Riberra şi Rembrandt. Obscuritatea şi semiobscuritatea au fost utilizate în arta barocă pentru a simboliza vizual întâlnirea cu misterul divin.

Imateriale, culorile veşmintelor sale (albul rochiei şi albastrul pelerinei), exprimă detaşarea faţă de lume şi nivelul înalt al trăirii ei interioare. Din punctul de vedere al semnificaţiei mistice, albul este prin excelenţă culoarea teofaniei, a stării de graţie rezervată acelora care l-au cunoscut pe Dumnezeu. Albastrul, simbolul cerului, al irealităţii, exprimă în acelaşi timp atracţia spre infinit, setea de supranatural. Dematerializarea fiinţei Mariei este reflectată şi prin aureola luminoasă, care-i înconjoară capul şi expresia chipului, transfigurat de extazul mistic. Semn al sfinţeniei, aureola simbolizează iradierea lumii supranaturale, indicând proiectarea exclusivă spre supranatural. La picioarele sale se află semiluna, atribut al Mariei ca regină a cerurilor, preluat din *Apocalipsa lui Ioan*. Drumul spre cer al Fecioarei Maria este călăuzit de îngeri care ţin în mâini atribute mariale, preluate din litaniile creştine: flori de trandafir, simbol al renaşterii mistice, flori şi cunună de crini, simbol al purităţii şi al abandonului mistic sub semnul graţiei divine.

Folosit cu precădere în epoca barocului, procedeul de plasare a personajelor în înaltul cerului denotă spiritualizarea absolută a fiinţei lor, care a făcut posibilă transcederea morţii, ca finalitate a existenţei. Figurile îngerilor plutind, care formează o scară ascensională în jurul Mariei, creează impresia de fluiditate spaţială, de imponderabilitate. Pictura ilustrează o fină juxtapunere a tonurilor calde şi reci, precum şi folosirea discretă a clarobscurului. Veşmintele apostolilor se bazează pe alternanţa tonurilor de roşu, verde, brun şi albastru. O parte din aceste culori se regăsesc şi în registrul celest, intrarea într-un alt plan existenţial fiind marcată prin intermediul procedeelor luministice. O ceaţă luminoasă pune în valoare corpurile îngerilor, conferind o strălucire argintie veşmântului Mariei. Fundalul pe care este proiectată înălţarea acesteia se bazează pe principiul transparenţei nuanţelor de albastru, luminarea diafană a acestui registru, creând impresia de mister şi irealitate. Plutirea îngerilor înaripaţi, mişcarea emoţională a faldurilor în zona superioară a compoziţiei reflectă aspiraţia barocă de a sparge cadrele compoziţiei, prin formula unui spaţiu deschis spre înălţimile transcendenţei. Între cele două planuri, aparent separate, se stabileşte atât o corespondenţă coloristică, cât şi una de trăire religioasă, figura apostolului plasat cel mai sus sugerând că extazul mistic este principala cale de comunicare cu divinitatea.

De altfel, pictura altarului central al bazilicii este cea mai relevantă lucrare

din perspectiva scenografiei baroce în cadrul picturii de altar din Oradea secolului al XVIII-lea. Nivelul superior al realizării artistice se reflectă în complexitatea compoziţiei baroce, desfăşurate pe două registre distincte, terestru-celest, a căror comunicare şi interdependenţă e redată explicit prin dialogul privirilor şi gestica personajelor. În conformitate cu recomandările iconografice din epoca de propagare a *Contrareformei*, o parte din apostoli privesc în sus ca martori ai *Înălţării la cer a Fecioarei*, în timp ce restul apostolilor privesc spre mormântul gol[765]. Prin aceasta se sugerează diferenţa dintre persoanele care au acces la viziunea miraculoasă, datorită credinţei şi a capacităţii superioare de a vedea în plan spiritual, respectiv cele care se încadrează în nivelul comun al percepţiei, a căror atenţie e concentrată asupra momentului dramatic al încetării vieţii. Toate personajele exteriorizează o gamă largă de trăiri şi reacţii umane, pretext pentru o abordare psihologică şi portretistică extrem de nuanţată, evidenţiată prin dirijarea regizorală a efectelor de lumină. Postura apostolului bătrân din stânga (Sfântul Apostol Petru?), modalitatea de redare a corpului şi a mâinii sale reprezintă elementul de legătură dintre spaţiul privitorului şi spaţiul pictural. Prin intermediul unui *trompe l' oeil*, artistul conferă privitorului senzaţia că acest personaj tinde să se desprindă de spaţiul bidimensional al picturii de altar, venind în întâmpinarea credinciosului pe care-l introduce astfel în ambianţa psihologică a tabloului (Fig. nr. 85a). Planul celest, ce constituie fundalul pentru ascensiunea Fecioarei Maria este cufundat într-o lumină aurie, cu penumbre ce conferă o ambianţă misterioasă, prin care artistul îşi propune să ofere credinciosului o reprezentare cât mai verosimilă a acestui registru. Îngeri cu gesturi variate, ţinând în mâini simboluri mariale (lujer de crin, trandafir, coroniţă de crini), converg în jurul Fecioarei, făcând în acelaşi timp legătura cu planul terestru. În timp ce unii dintre apostoli privesc în jos spre mormântul gol, o parte din ei asistă extaziaţi la miracolul înfăptuit chiar sub ochii lor. Prin intermediul gesticii şi fizionomiei, artistul descrie o psihologie tipic barocă a misticismului, definind raportarea colectivă şi individuală a personajelor faţă de de miracolul ascensiunii celeste. Ca într-o piesă de teatru sacru, personajele interacţionează reciproc, dezvăluind o multitudine de reacţii tipic umane în faţa morţii. Tot asemenea pieselor de teatru şi operă ale epocii, în care se recurgea la tehnici de suspendare a personajelor celeste, registrul superior e definit de apariţia miraculoasă a îngerilor în zbor, într-un cadru scenografic ce sugerează lumina

765Apud Victor Ieronim Stoichiţă, *Experienţa vizionară în arta spaniolă a Secolului de Aur*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011, p. 49: " Corpul ei de slavă (al Fecioarei Maria) ar trebui să fie lipsit de culori, veşmintele sale, albe ca lumina, aşa cum se obişnuieşte în *Schimbarea la Faţă a Domnului*... O parte dintre apostolii din jurul mormântului vor putea fi reprezentaţi privind în sus, iar alţii privind către mormânt... fie că *Înălţarea Fecioarei* a fost vizibilă sau invizibilă, apostolii, prin revelaţia Sfântului Duh, au putut vedea ceea ce alţii nu au văzut, rămânând astfel plini de admiraţie în faţa unui lucru atât de miraculos"(Paleotti).

divină [766].

Joseph Vincenz Fischer a reluat tema *Înălţării la cer a Mariei* într-o lucrare asemănătoare cu cea de la Oradea, realizată la Viena în 1784 şi semnată: "V. Fischer professor Arch. Fecit 1784". Realizată în ulei pe cupru, pictura este o copie după pictura de altar din Oradea. Ilustrând aceeaşi schemă compoziţională pe două registre, lucrarea se deosebeşte prin exteriorizarea mai pronunţată a sentimentelor apostolilor, precum şi prin prezenţa unor elemente de peisaj[767] .

Elaborată în ambianţa picturii italiene (Tizian, G. B. Piazetta, Tiepolo), tema iconografică a beatificării Fecioarei Maria a cunoscut o deosebită popularitate pe cuprinsul întregului Imperiu Habsburgic, în strânsă legătură cu creşterea importanţei cultului marial. Lucrarea prezintă analogii cu pictura lui Sebastiano Ricci din Biserica "Sfântul Carol" din Viena, lucrare care a servit probabil ca sursă de inspiraţie pentru Fischer. Cele două lucrări se aseamănă prin organizarea compoziţională a registrului terestru în care sunt reprezentaţi apostolii în jurul mormântului gol. Astfel, sunt aproape identice gestica şi reprezentarea a trei dintre apostoli, mormântul rectangular acoperit parţial de un giulgiu alb, precum şi sfeşnicul cu lumânare din faţa acestuia. Pictura lui Fischer se distinge de aceasta printr-o încadrare mai firească în compoziţie a miracolului şi prin relaţia de comunicare afectivă stabilită între cele două planuri. Ea urmează tipologia tradiţională de reprezentare prezentă şi la Tizian, Rubens, Pittoni, Maulbertsch, Tiepolo. Astfel, scena este reprezentată ca un vârtej care poartă personajul principal, pe Fecioara Maria, până la jumătatea distanţei între locul unde este aşteptată de Dumnezeu şi locul unde au rămas ucenicii.

Dacă pictura "Înălţarea la cer a Fecioarei Maria" o reprezenta pe aceasta în calitatea de stăpână a cerurilor, în schimb "Sfânta Familie"[768] de acelaşi artist în 1778 este o scenă a devoţiunii materne (Fig. nr. 86). Pictura îi înfăţişează pe Iosif împreună cu Maria şi copilul Iisus, dispuşi oblic spre centrul compoziţiei. Concentrată asupra unui moment din existenţa terestră a Mariei şi a lui Iisus, pictura are accente realiste. Datorită acestora, fiinţa sacră a Mariei este prezentă în ipostaza umanităţii sale. Deşi uşor idealizat, portretul Mariei este în acest caz,

766Agata Chifor, *Ipostaze ale cultului marial în pictura lui Joseph Vincenz Fischer*, în *Cele Trei Crişuri* (red. Dr. Viorel Faur), An IX, nr. 11-12, nov.-dec., 1998, p. 8-9; Agata Chifor, *Limbaj baroc şi Contrareformă în pictura de altar din Catedrala romano-catolică din Oradea*, în vol. *Studii şi comunicări*, nr. 4-5, Arad, 1999, p. 306-321; Agata Chifor, *Barocul cultural-artistic în Oradea, Teză de doctorat*, Universitatea "Babeş-Bolyai", Facultatea de Istorie şi Filosofie, Cluj- Napoca, 205, p. 228-232; Agata Chifor, *Oradea barocă*, Editura Arca, Oradea, 2006, p. 188-190; Agata Chifor, *Theatrum Mundi în pictura barocă orădeană*, în vol. *Fragmentarium. Studii interdisciplinare în onoarea lui Aurel Chiriac* (coord. Gabriel Moisa, Ioan Goman, Sorin Şipoş),Editura Muzeului Ţării Crişurilor Oradea, 2016, p. 269

767 Elfriede Baum, *op. cit.*, p. 172

768 În documentele de arhivă figurează ca pictura de altar "Sfântul Iosif" (Fig. nr. 44)

parte integrantă a unei scene familiale. În pictură surprind accentele realiste, împrumutate din limbajul scenelor de gen, ca redarea naturalistă a veşmintelor şi a fizionomiei lui Iosif, precum şi prezentarea interiorului, a mesei şi uneltelor de tâmplărie. În tablou este sugerat miracolul prin intermediul copilului Iisus. Clarobscurul baroc evidenţiază scenografic o imagine plină de realism a *Sfintei Familii.* Un halou învăluitor de lumină aurie, misterioasă şi blândă, porneşte de sus, de la îngerii care domină registrul superior, se revarsă pe chipurile părinţilor şi aureolează capul copilului, sub forma unei lumini difuze. Învăluind misterios persoanele *Sfintei Familii*, el este o aluzie la dimensiunea sacră a acestora, adusă la cunoştinţa privitorului şi prin prezenţa îngerilor din registrul celest. Un înger din extremitatea dreaptă a registrului inferior are calitatea de personaj-martor; el priveşte spre credincios, invitându-l să asimileze semnificaţia spirituală a temei reprezentate. Se remarcă naturalismul detaliilor ce descriu uneltele şi măsuţa realizată în atelierul de tâmplărie al lui Iosif din locuinţa de la Nazaret; îngerul ce lucrează la o piesă de mobilier este un alt procedeu tipic baroc de a sugera coexistenţa planurilor uman-divin în viaţa cotidiană a credinciosului.

Din punctul de vedere al tehnicii picturale, mijloacele de expresie tipic baroce, ca utilizarea luminii supranaturale, dispunerea scenică a îngerilor, coexistă cu elemente ale limbajului pictural realist. Naturalismul, una din cele mai importante trăsături ale picturii baroce, a influenţat şi sfera picturii de altar pentru a conferi un plus de veridicitate reprezentărilor. Redarea neconvenţională a lui Iosif şi chiar a Mariei, alături de ambianţa atelierului de tâmplărie creează impresia de apropiere, de accesibilitate a sacrului prin expresia umană a acestuia. Tonalitatea generală a tabloului, bazată pe alternanţa tonurilor calde şi reci este sobră, în conformitate cu comandamentele *Contrareformei*. Expresia de adoraţie de pe chipul lui Iisus şi al îngerilor este o confirmare a sacralităţii acestuia.

Pictată în 1778 de Joseph Vincenz Fischer, pictura de altar "Sfântul Ladislau angajându-se să ridice prima catedrală romano-catolică din Oradea în faţa Fecioarei Maria" (Fig. nr. 87) este structurată pe două registre, cel superior fiind o viziune marială cu caracter miraculos. Doi îngeri în zbor intermediază între planul celest şi cel terestru, aducând din înaltul cerului schiţa planimetrică a catedralei pe care Sfântul Ladislau urma să o construiască la Oradea. Prin contraste fin nuanţate între intensitatea luminii aurii şi penumbră, artistul regizează momentul de excepţie al viziunii miraculoase.

Compoziţia ilustrează o veche legendă referitoare la o viziune a acestui rege maghiar. În cadrul unui vis, regelui i s-ar fi arătat Fecioara Maria în timpul unei vânători şi i-a cerut să construiască catedrala episcopală romano-catolică din Oradea. Prezenţa profanului în acest tablou este şi mai evidentă. Registrul inferior surprinde un moment dintr-o posibilă scenă de vânătoare. În prim- plan apare Sfântul Ladislau, îmbrăcat într-o mantie roşie, pe un cal alb, însoţit de doi nobili

şi câini de vânătoare. Tabloul fixează momentul apariţiei miraculoase a Fecioarei Maria cu Pruncul, surprinzând impactul emoţional asupra personajelor. În timp ce pe figurile celor doi nobili se citeşte un amestec de teamă şi uimire, chipul *Sfântului Ladislau* exprimă o profundă devoţiune, consecinţă a interiorizării sentimentului mistic. Deasupra unei sfere, alegorie a globului pământesc, este reprezentată în slavă Maria cu Pruncul, flancată de îngeri. Doi dintre aceştia îi arată lui Ladislau un document cu planul catedralei. Registrul celest, pe care e proiectată apariţia miraculoasă, este diafanizat prin intermediul norilor şi al efectelor luministice care permit gradări foarte subtile de lumină şi umbră. O aură luminoasă înconjoară figura Mariei şi a copilului, marcând sacralitatea celor două personaje. Ideea pe care o degajă întreaga reprezentare plastică se încadrează într-o mentalitate tradiţională, conform căreia incursiunea cinegetică devine pretextul unui traseu iniţiatic.

Patru picturi de altar: "Sfântul Ioan Nepomuc", "Sfânta Treime" (realizată în anul 1780, n.n., A.C.), "Sfântul Evanghelist Ioan", "Sfântul Ştefan" sunt opera pictorului vienez Johann Ignaz Cimbal (1722-1795)[769]. Originar din Silezia (Bilovécz), acesta s-a format în ambianţa Academiei vieneze de pictură, iar apoi a activat în Austria (Viena, Zvettl) şi în Ungaria în perioada de înflorire a picturii plafonante în stil baroc. În pictura de altar a fost influenţat de pictorii Paul Troger, Michelangelo Unterberger, Bartolomeo Altomonte, G.B. Piazetta, iar în frescă de realizările clasice ale lui Daniel Gran[770]. Considerat pictor academist şi reprezentantul tipic al unui baroc de popularizare, Cimbal s-a afirmat în domeniul picturii religioase, atribuindu-i-se numeroase fresce şi picturi de altar, realizate în provinciile Imperiului Habsburgic. La Viena a realizat picturile de altar: "Predica Sf. Francisc Regis" şi "Minunea Sf. Francisc Regis"(1755) pentru Biserica iezuită Am Hof (Viena I), "Apoteoza Sfintei Elisabeta" (înainte de 1749) pentru Biserica "Sfânta Elisabeta" din Viena III, altarele "Sf. Egidiu"(1759), "Sfântul Sebastian", "Sfânta Treime"(1749) pentru Biserica parohială din Viena X-Oberlaa[771]. A fost susţinut de Ordinul mizericordienilor, pentru care a şi realizat o serie de lucrări (decorarea cu fresce a Farmaciei mizericordienilor din Brno, a Farmaciei mănăstirii Sfânta Elisabeta din Viena III, altarul principal al Mizericordienilor din Linz, ultima lucrare cunoscută a sa). Frescele sale dezvăluie consonanţe stilistice şi formale cu

769Agata Chifor, *Barocul cultural-artistic în Oradea, Teză de doctorat*, Universitatea "Babeş-Bolyai", Facultatea de Istorie şi Filosofie, Cluj-Napoca, 2005, p. 236-242; Agata Chifor, *Oradea barocă*, Editura Arca, 2006, p. 192-196

770xxx *Barokk Müvészet Közép Európában. Utak és találkozások* [Arta barocă din Europa Centrală. Drumuri şi confluenţe], Budapesta, 1993, p. 174

771Nicolae Sabău, Johann *Ignaz Cimbal şi pictura altarelor bisericii piariste din Carei*, în *Ars Transilvaniae* (red. Acad. Marius Porumb), X-XI, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2000-2001, p. 141

cele realizate de Cosmas Damian Asam şi Mathias Günther, asemănări până la identitate formală în ceea ce priveşte schema compoziţională a *Sfintei Treimi* sau figurile de *putti*[772]. Lucrările din Ungaria au fost realizate mai ales în perioada 1768-1781. Astfel a pictat fresca de pe cupola bisericii parohiale din Székesfehérvár cu elemente arhitecturale iluzioniste (1768), fresca bisericii din Zalaégerszeg, având ca subiect "Înălţarea la cer a Fecioarei Maria"(1769). La comanda episcopului Koller, a realizat şi subiecte de inspiraţie profană, ca peisajele ce decorează pereţii Palatelor episcopale din Sümeg (1769-1771) şi Veszprém (1772). A decorat cu fresce bisericile de la Tornyszentmiklós, Martonvásar, Peremarton (1773-1774). Picturile sale de altar nu sunt importante, atât prin valoarea artistică, cât mai ales prin contribuţia la difuzarea unor teme şi simboluri ale *Contrareformei,* realizate într-un registru compoziţional şi emoţional propriu barocului.

După Biró József şi Garas Klára, cele patru picturi de altar realizate de Cimbal pentru Catedrala romano-catolică din Oradea datează din anul 1781[773]. La pictura de altar "Sfânta Treime", este vizibilă, însă, la o privire mai atentă, semnătura artistului şi anul 1780.

Pictura de altar "Apoteoza Sfântului Ioan Nepomuc"[774], realizată la comandă pentru Catedrala romano-catolică din Oradea are în centru figura sfântului, reprezentat spre centrul tabloului, deasupra unui nor, susţinut şi înconjurat din toate părţile de îngeri (Fig. nr. 88). Reevaluarea de către biserica romano-catolică a cultului său în perioada de propagare a *Contrareformei* în Transilvania nu este întâmplătoare, fiind explicabilă prin martirajul vicarului praghez pentru apărarea secretului confesiunii. Spre deosebire de alte lucrări care ilustrează execuţia martirului, pictura din Oradea are ca subiect răsplătirea divină a sacrificiului său în numele credinţei. Ea înfăţişează momentul de apoteoză al *Sfântului Nepomuc*, în care acesta se înalţă în slavă, înconjurat de îngeri, spre împărăţia cerurilor. Figura sa, cu ochii îndreptaţi spre lumina din înaltul cerului, exprimă o aşteptare plină de speranţă şi credinţă. Sfântul este reprezentat conform iconografiei consacrate, îmbrăcat în haine modeste de canonic, de culoare brun-cenuşie, purtând la gât un şnur cu semnul crucii. În mâna stângă, lăsată jos, ţine bereta, iar în dreapta crucifixul, sprijinul său în faţa morţii şi simbol al suferinţei ca justificare pentru primirea în *Împărăţia lui Dumnezeu*. Martirul este reprezentat îngenunchiat, în atitudine de rugăciune, cu ochii ridicaţi spre îngerii care domină registrul superior al compoziţiei. În dreapta sa se află un înger cu degetul arătător pe buze, trimiţând

772*Ibidem*, p. 140

773Garas Klára, *op. cit.*, p. 212

774Agata Chifor, *Ipostaze ale Sfântului Ioan Nepomuc în barocul orădean*, în *Cele Trei Crişuri* (red. Dr. Viorel Faur), Anul X, nr. 3-4, martie-aprilie 1999, p. 5; Agata Chifor, *Ipostaze ale Sfântului Nepomuc*, în vol. *Imaginarul sacru la Oradea între tradiţie bizantină şi baroc*, Editura Arca, Oradea, 2008, p. 145-152

la ipostaza consacrată de reprezentare a sfântului, aluzie directă la martiriul pentru păstrarea secretului confesional. În afara îngerilor care-l flanchează, se află îngeri ţinând în mâini textul *Scripturii.* Dincolo de o serie de deficienţe (norii convenţionali, stereotipia în redarea îngerilor, alungirea mâinii sfântului), pictura reflectă repertoriul formal baroc, subordonat finalităţii mesajului pictural.

În cadrul picturii de altar baroce, reprezentările experienţei mistice, ale viziunilor, martiriului, dar şi ale beatificării sfinţilor sunt teme privilegiate ale iconografiei religioase. Opţiunea pentru reprezentarea de sfinţi se explică prin faptul că aceştia au fost beneficiarii unui nivel superior de trăire a experienţei religioase, definită prin intensitatea comuniunii cu divinitatea. John Rupert Martin consideră că în contextul epocii, reprezentările de sfinţi erau un prilej de a explora psihologia misticismului[775]. Pictura lui Cimbal surprinde o scenă de devoţiune profundă al cărei element central îl constituie figura sfântului, transfigurată de intensitatea trăirii religioase. Ea exprimă dorinţa, tipică mentalităţii religioase baroce, de a stabili o punte de legătură între planurile terestru-celest prin intermediul martiriului, credinţei şi extazului mistic. Rezultatul acestei intenţii îl constituie interferenţa în pictură a planurilor uman şi divin, crearea unei imagistici consacrate realităţii de dincolo. Limbajul baroc se reflectă şi prin transformarea picturii de altar într-o operă de scenografie mistică, fapt rezultat din dispunerea scenică a personajelor, precum şi din evocarea sentimentelor prin intermediul gesticii şi al fizionomiei.

Din cele patru picturi de altar realizate de Cimbal la Oradea, "Sfânta Treime" se află în cea mai bună stare (Fig.nr. 89). În registrul superior, doi îngeri aplecaţi sprijină o cruce pe care stă Iisus cu bustul descoperit, înfăşurat într-o pânză roşie, cu mâna dreaptă adusă la piept. În stânga sa, e reprezentat Dumnezeu-Tatăl, sub forma unui om în vârstă. Deasupra lor apare porumbelul Duhului Sfânt. Iisus striveşte cu piciorul stâng şarpele aflat la picioarele crucii. Îngerul din stânga compoziţiei străpunge cu un steag capul şarpelui. Prin maniera de abordare a temei, pictorul realizează o dramatizare barocă a păcatului originar. Purtând întreaga responsabilitate pentru comiterea acestuia, Adam şi Eva, părinţii omenirii, sunt reprezentaţi în prim- plan, într-o găoace spartă. Simbolismul oului este legat de geneza lumii, de o realitate primordială care conţine în germen multiplicitatea fiinţelor. Această găoace spartă, în care se întrevăd capetele unor oameni, reflectă starea de degradare, de pierdere a perfecţiunii proprii realităţii primordiale. Strămoşii omenirii apar în relaţia om - Dumnezeu, componenta umană vinovată de pierderea prin păcat a harului divin. Ei sunt reprezentaţi cu mâinile împreunate şi privirea îndreptată spre *Providenţă,* într-o atitudine deznădăjduită de implorare a milei şi de conştientizare a gravităţii păcatului. Pictura ilustrează

775John Rupert Martin, *op. cit.,* p. 321

antiteza stabilită în textul biblic între căderea în păcat, datorată primei perechi a omenirii şi scopul salvator, mântuitor al venirii în lume a *Fiului lui Dumnezeu*. În registrul inferior sunt pictaţi doi îngeri cu capetele alungite, ţinând în mâini o foaie pe care e desenat *Pomul Cunoaşterii* din textul biblic. Artistul şi-a lăsat semnătura pe marginea scândurii pe care Iisus striveşte cu piciorul capul şarpelui, simbol al triumfului asupra păcatului şi morţii: Cimbal, alături de anul 1780[776], anul realizării acestei picturi de altar (Fig. nr. 89 a).

Pictura prezintă vicii de formă şi de compoziţie; personajele prezintă deficienţe în redarea anatomiei, ca de exemplu, mâna stângă nefiresc de subţire şi alungită a lui Iisus, poziţia rigidă a corpurilor, respectiv inexactităţi în tratarea musculaturii. Din punct de vedere cromatic, pe fondul albastru deschis se întrevăd umbre puternice, nenuanţate, create prin nori murdari de culoare brună, precum şi veşminte lipsite de strălucire, de culoare roşie şi albastră. Modalitatea de reprezentare a primei perechi a omenirii se regăseşte în forme asemănătoare în lucrarea "Alegoria Mântuirii", realizată de Cimbal pentru Biserica parohială din Martonvásár. Aici, privirile celor două personaje contemplă un triunghi învăluit în lumină pe care se prefigurează copilul Iisus. În dreapta compoziţiei un înger le arată crucea, alegorie a drumului care trebuie parcurs de omenire pentru răscumpărarea păcatului.

Lucrarea "Sfântul Evanghelist Ioan" (Fig. nr. 90) are în centru figura evanghelistului, stând pe nori şi înconjurat din toate părţile de îngeri. Reprezentat tânăr, evanghelistul poartă o tunică lungă verde, ale cărei falduri permit o redare stângace a volumului şi o mantie roşie prinsă de umărul stâng. În mâini ţine un document cu inscripţia "In principio erat verbum", simbolizând textul Evangheliei redactate de el. Privirea este ridicată în sus, contemplând triunghiul auriu al *Sfintei Treimi*, flancat de îngeri în zbor. În registrul inferior, la baza aglomeraţiei de nori, apar îngeri cu figuri stereotipe, precum şi un vultur brun, atributul evanghelistului, simbol al inspiraţiei divine. Apare acelaşi cer albastru, dominat de umbre puternice şi nori bruni.

Pictura de altar "Sfântul Ştefan închinând Regatul ungar medieval Preafericitei Fecioare Maria" are ca centru de interes persoana primului rege maghiar. Cu capul descoperit, îmbrăcat într-o tunică albastră, regele e reprezentat îngenunchiat, cu braţele deschise, pe punctul de a primi însemnele puterii regale de la episcopul Ungariei. Privirile sale se îndreaptă spre Fecioara Maria cu Pruncul, reprezentată în slavă înconjurată de îngeri. Cu un gest al mâinii, aceasta binecuvântează consacrarea regelui. În fundal, într-un plan secund, se întrevăd laici, reprezentaţi în tonuri şterse. Tabloul are vicii de compoziţie, ca aglomerarea personajelor în spaţiu, fără o reală sugestie a perspectivei, gestica teatrală a regelui

776Biró József, *op.cit*, p. 51 afirmă că e realizat în 1781

şi episcopului, insuficienţa redării vieţii şi a mişcării, nefirescul umbrelor care domină compoziţia.

Comparativ cu contemporanii săi, Kracker şi Maulbertsch, stilul lui Cimbal este mai aglomerat, desenul mai puţin expresiv şi formele nu sunt atât de clare. Trăsăturile definitorii ale manierei sale sunt culorile întunecate, umbrele puternice, conglomeratele de nori. Picturile sale din Catedrala romano-catolică din Oradea prezintă numeroase deficienţe: stângăcii anatomice şi compoziţionale, neconcordanţa dintre mişcare şi redarea anatomiei, disproporţii anatomice, redarea convenţională a norilor, contrastele violente, nenuanţate ale tonurilor de roşu şi albastru, umbrele puternice. Referindu-se la tabloul de altar realizat de Cimbal, Biró József amendează lipsa simţului vieţii, lipsa de fineţe a culorilor şi stereotipia în redarea îngerilor[777]. În ceea ce priveşte impresia artistică, se poate remarca absenţa totală a idealizării, a înfrumuseţării. Reprezentările plastice ale lui Cimbal prezintă deficienţe evidente la nivel anatomic, formal şi cromatic. Figurile îngerilor nu au nimic din reprezentarea tradiţională, deviind de la imaginea graţioasă, armonioasă. Se poate vorbi de un gen de desacralizare în redarea personajelor, prin devierea lor de la canoanele de ordin estetic, dar prin compensaţie, de un plus de umanizare a reprezentărilor, care sunt mult mai apropiate de realitate. Aşa după cum subliniază istoricul de artă Gáras Klára, importanţa lui Cimbal nu constă neapărat în calitatea artistică a lucrărilor sale, ci mai ales în faptul că constituie o punte de legătură între meşterii vienezi şi cei autohtoni. Compoziţiile sale reflectă un baroc tardiv mult simplificat, caracterizat prin convenţionalism şi o anume rigiditate a reprezentărilor[778].

Lucrarea "Răstignirea" datează din 1786 şi este creaţia lui Teodor Ilić Češljar. Pictor de naţionalitate sârbă, acesta s-a născut la Timişoara în 1746 (Fig. nr. 91). Şi-a început cariera ca pictor de biserici, urmând cu rigurozitate canoanele artei bizantine. Ca şi alţi pictori, a urmat studiile Academiei de pictură vieneze, completate prin călătorii în Italia şi Rusia. Format în spiritul artei religioase răsăritene, Teodor Ilić Češljar şi-a înnoit tematica şi mijloacele de exprimare plastică printr-o deschidere spre formele unui baroc tardiv, clasicizant. Cele mai cunoscute lucrări sunt frescele bisericii greco-catolice din Kaniyza realizate între 1778-1786, frescele catedralei din Karlovitz (1780-1786). În 1785 a realizat pictura reşedinţei episcopale din Pakrat, iar în 1786 picturile de factură bizantină din Kikinda. În 1792 a pictat 20 de tablouri în Bács Petrovoszelló[779]. Înnoirea stilistică realizată prin contactul cu arta central-europeană s-a reflectat şi în modalitatea de abordare a genului portretistic. I se datorează numeroase portrete remarcabile

777*Ibidem*, p. 52
778Garas Klára, *op. cit.*, p. 62
779 Biró József, *op. cit.*, p. 54

ale unor personalităţi ortodoxe. Între acestea se remarcă portretul episcopului Vichentie Ioanovici, unul din cele mai reuşite portrete ale unui demnitar ecleziastic ortodox, realizat în maniera de aparat proprie stilului baroc. În perioada studiilor vieneze a intrat în atelierul lui Vincenz Fischer, pe care l-a însoţit la Oradea pentru a-l ajuta la lucrările acestuia din Catedrala orădeană (1778-1779). Se presupune că ar fi realizat mai multe picturi de altar în acest oraş, afirmaţie transmisă şi de Biró József. În mod cert este autorul lucrării "Răstignirea", executată pentru unul din altarele laterale ale catedralei, semnată şi datată în anul 1786[780].

Preferinţa barocă pentru reprezentarea cu realism a morţii, suferinţei, martirajelor a dus la căutarea amănuntului dramatic din *Patimile* lui Iisus, transformând tema *Răstignirii* într-o imagine arhetipală a suferinţei. Forţa emoţională a subiectului rezidă complexitatea semnificaţiilor sale, în capacitatea sa "de a reprezenta simultan moartea şi viaţa, condamnarea şi salvarea, expierea şi existenţa fără de păcat, preaumanul şi supraumanul". În acest sens, este semnificativă interpretarea crucificării aparţinând eseistului spaniol Miguel de Unamuno: "Esenţa doctrinei mântuirii creştine constă în aceea că a îndurat pătimirea şi moartea tocmai omul unic, adică Omul, *Fiul lui Dumnezeu*, care, graţie inocenţei lui, nu şi-a meritat moartea; că această victimă divină şi îmbunătoare a puterii divine a murit pentru a învia şi pentru a ne învia, pentru a ne elibera de moarte, atribuindu-ne meritele sale şi arătându-ne drumul vieţii"[781].

Elemente din *Patimile* lui Iisus i-au inspirat pe artiştii *Renaşterii* (Antonello da Messina, Mantegna, Giovanni Bellini, Rafael, Michelangelo) şi pe toţi pictorii reprezentativi ai barocului, constituind un pretext pentru realizarea unor compoziţii impresionante prin dramatismul lor. Temele care revin frecvent în pictura religioasă barocă consacrată *Patimilor* sunt: *Răstignirea* (Tintoretto, El Greco, Rubens, Rembrandt, Velasquez), *Coborârea de pe cruce* (Tintoretto, Rubens, El Greco, Rembrandt), *Punerea în mormânt* (Caravaggio, Rembrandt, El Greco), *Ridicarea crucii* (Rubens), *Înălţarea* (El Greco).

Înscrisă într-o diagonală tipic barocă, pictura de altar " Răstignirea", semnată şi datată în 1786 de pictorul sârb Teodor Ilić Češljar ilustrează un paroxism al suferinţei, amplificat de fizionomia şi gestica patetică a personajelor, precum şi de redarea Mariei în stare de leşin, susţinută de apostolul Ioan[782]. Conţinutul picturii este redat în conformitate cu relatarea din *Evanghelia lui Ioan*, singurul

780 *Ibidem*

781 Miguel de Unamuno, *Despre sentimentul tragic al vieţii*, Iaşi, Institutul european, 1995, p. 196

782 Agata Chifor, *Teodor Ilici Cesliar şi patetismul baroc* în "Cele Trei Crişuri" (red. Dr. Viorel Faur), Anul X, nr.5-6, mai-iunie, Oradea, 1999, p.7; Agata Chifor, *Barocul cultural-artistic în Oradea*, Teza de doctorat, Universitatea Babeş-Bolyai, Facultatea de Istorie şi Filosofie, Cluj-Napoca, 2005, p. 242-246; Agata Chifor, *Oradea barocă*, Editura Arca, 2006, p. 196-199; Agata Chifor, *Imaginarul sacru la Oradea între tradiţie bizantină şi baroc*, Editura Arca, Oradea, 2008, p. 20

care menţionează că lângă cruce se aflau mama lui Iisus, sora acesteia, Maria lui Cleopa şi Maria Magdalena. Centrul de interes al compoziţiei îl constituie figura lui Iisus, răstignit pe o cruce în forma literei T, care domină registrul superior al compoziţiei. Aceasta este uşor dezaxată spre dreapta, dar personajele formează un grup compact, dispus în prim- plan la picioarele lui Iisus. Deasupra crucii pe o placă se aflã inscripţia I.N.R.I., reprezentând conform obiceiului roman, motivul condamnării. În dreapta crucii, într-un plan secund, se zăresc soldaţi romani care asistă la supliciu.

Cea mai bine realizată, din punct de vedere tehnic şi artistic este figura lui Iisus, care domină compoziţia şi este elementul cel mai realist al acesteia. Reprezentarea sa, în ciuda unei înguste aure luminoase din jurul capului, nu are nimic sacru. Autorul redă naturalist o suferinţă umană, care se exteriorizează prin arcuirea pieptului, genunchii îndoiţi, capul sprijinit pe braţul stâng, privirea îndreptată în sus, precum şi lumina ireală care-i învăluie corpul. Chipul lui Iisus exprimă interiorizarea suferinţei, acceptarea resemnată a acesteia.

Valorificarea naturalistă a *Patimilor* denotă relaţia pictorului sârb cu arta barocă, reflectată prin insistenţa asupra naturii umane a lui Iisus şi a *Patimilor* sale. În perioada de afirmare a barocului şi a *Contrareformei,* recursul la elemente naturaliste în redarea suferinţei, a martiriului a avut un scop persuasiv, urmărind impresionarea privitorului prin caracterul patetic şi dramatic al scenelor. În stânga crucii sunt reprezentate sfintele femei, iar în dreapta acesteia, Sfântul Apostol Ioan şi doi soldaţi romani. Personajele care stau la picioarele crucii exteriorizează prin gesturi şi fizionomie tragismul evenimentului. Din acest grup patetic, reprezentat în prim-plan, în registrul inferior al compoziţiei, se desprinde figura Mariei leşinată, susţinută de Ioan, ucenicul cel mai iubit de Iisus, căruia acesta i-o încredinţează pe mama sa.

Tonalitatea tabloului este sumbră, în acord cu tema reprezentată. La crearea atmosferei de dramă contribuie tonurile de cenuşiu, care predomină în reprezentarea cerului şi revin în redarea veşmintelor personajelor. Se remarcă alăturarea tonurilor calde şi reci în veşmintele Mariei şi ale apostolului Ioan, dar nuanţele de roşu şi verde sunt destul de stridente şi lipsite de rafinament.

Creaţia lui Teodor Ilić Češljar poate fi situată sub semnul interferenţelor culturale care, în condiţiile instaurării dominaţiei habsburgice în Transilvania, au făcut posibilă receptarea de către mediul ortodox româno-sârb a tendinţelor stilistice novatoare, reprezentate de barocul central-european, în primul rând austriac. Dincolo de calitatea reprezentării artistice, lucrarea reflectă o receptivitate faţă de curentul de modernizare promovat prin politica artistică a Imperiului. Contactul cu şcoala academismului vienez a contribuit, ca şi în cazul altor pictori răsăriteni, la elaborarea unei maniere personale de factură barocă, posibilă în condiţiile renunţării la canoanele stricte ale artei bizantine.

Renumit pictor de origine sârbă, Teodor Ilić Češljar (1746-1793) a urmat Academia de pictură din Viena, după care a intrat în atelierul lui Vincenz Fischer, însoţindu-l şi la Oradea ca ajutor al acestuia la lucrările de la Catedrala romano-catolică a oraşului între anii 1778-1779[783]. Din această informaţie, parvenită de la Berkési István rezultă că Češljar a colaborat, ca discipol al lui Fischer, la realizarea primelor trei altare menţionate de Biró Jozséf ca datând din această perioadă (Biró Jozséf afirmă că Fischer a pictat în anul 1778 cele două altare din transeptul catedralei: *Sfânta Familie şi Sf. Ladislau* şi cu un an mai târziu, pictura altarului principal reprezentând *Înălţarea la cer a Fecioarei Maria*)[784]. Este foarte probabil că această colaborare s-a extins pe mai mulţi ani, din moment ce Teodor Ilić Češljar semnează în greacă şi latină, în anul 1786, pictura de altar *Răstignirea* (pe care probabil a realizat-o integral singur, fără colaborarea profesorului său, n. A.C.). Se ştie că pentru executarea altarelor laterale ale catedralei, Vincenz Fischer a apelat deopotrivă la pictorul austriac Johann Ignaz Cimbal, autorul a patru picturi de altar cu o factură stilistică identică, proprie acestui artist, menţionate de Biró Jozséf în lucrarea consacrată arhitecturii baroce orădene: "Sfânta Treime", (semnată şi datată în 1780, n.n., A.C.)[785], "Sfântul Nepomuc", "Sfântul Evanghelist Ioan", respectiv "Sfântul Ştefan"[786].

În istoriografia de artă sârbă se susţine de asemenea, că Teodor Ilić Češljar a fost încredinţat cu finalizarea ultimelor altare din catedrala orădeană, fiind autorul acestora[787]. Şi în notiţa biografică despre Teodor Ilić Češljar, Biró Jozséf menţionează existenţa unor informaţii mai vechi[788], conform cărora acest artist a realizat la Oradea "mai multe picturi de altar" : "Wurzbach több váradi oltárkepról

783Rodica Vârtaciu, Adriana Buzilă, *Barocul în Banat, Catalog de expoziţie*, Timişoara, 1992, p. 17, cu trimitere la Berkési István

784Biró József, *Nagyvárad barok és neoklasszikus müveszeti emlékei,* Budapesta, 1932 [Vestigiile baroce şi neoclasice ale oraşului Oradea, Budapesta, 1932], p. 53; p.50

785Nu 1781, cum susţine Biró József, *op.cit.*, p. 51; nota 344, p.103; Tipologia cuplului originar reprezentat într-o găoace spartă are analogii cu pictura *Alegoria mântuirii* realizată de Cimbal pentru Biserica romano-catolică din Martonvasar (Agata Chifor, *Oradea barocă*, p. 195; il 45, p. 315)

786Tipologia Sfântului Ştefan (regele maghiar), reprezentat îngenunchiat în faţa apariţiei miraculoase a *Madonei cu Pruncul* are analogii cu pictura de altar *Sf. Ştefan, Ladislau şi Emeric* din fosta Biserică piaristă, Carei, vezi Fig. nr. 12 la Nicolae Sabău, *Johann Ignaz Cimbal, Magister artis peritus şi pictura altarelor Bisericii piariste din Carei*, în "Ars Transsilvaniae", nr. X-XI, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2000-2001 (apărut 2004), p. 125-143

787Vezi Miodrag Jovanović, *Slikarstvo Temišvarske eparhije* [Pictura Eparhiei de Timişoara], Novi Sad, 1997; Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, II, *Pictura,* Editura Mega, Cluj, 2005, p. 174

788Berkészi István, *Temesvári müvészek* [Artişti din Timişoara], 1910, p. 22-23 (Apud Biró Jozséf, *op.cit.*, p. 103)

is tudai van"[789].

Istoricul de artă Garas Klára afirmă tot în acest sens că, în ciuda unor deficienţe anterioare, "atunci când Teodor Ilić Češljar s-a aflat la Oradea, ca să picteze la solicitarea Bisericii, câteva picturi de altar, el arată întreaga măsură a cunoştinţelor sale. De dimensiuni mari şi vizând eliberarea spaţiului şi a formelor, aceste picturi dezvăluie un artist cu posibilităţi mari şi de o factură diferită", caracterizare care corespunde întrutotul cu cea a picturilor de altar nesemnate din catedrala orădeană.

Trei din picturile de altar care îi pot fi atribuite lui Cesliar se află chiar în preajma intrării în Bazilică: "Răstignirea", în dreapta intrării (semnată de artist, datată în 1786), "Martiriul Sfintei Barbara", în stânga intrării , "Despărţirea apostolilor Petru şi Pavel", în imediata apropiere şi mult mai în faţă, în direcţia altarului principal, "Sfântul Arhanghel Mihail triumfând asupra demonilor".

Considerarea lui Teodor Ilić Češljar ca autor al ultimelor picturi de altar din Catedrala romano-catolică orădeană[790] (singur sau în colaborare cu profesorul său de la Viena, Vincenz Fischer, conform unei practici curente în epocă, ce ar explica nivelul superior al acestor picturi de altar comparativ cu "Răstignirea", n.A.C.), poate fi argumentată prin faptul că picturile de altar respective poartă amprenta stilului clasicizant al lui Fischer în descrierea detaliilor arhitecturale, dar şi o serie de detalii ce fac trimitere la subtilitatea coloristică vaporoasă a rococoului, reprezentând un element de noutate în raport cu altarele din anii 1778-1779 sau cu cele realizate de Johann Ignaz Cimbal, care reflectă particularităţile stilului său inconfundabil. Enunţată de istoriografia de artă sârbă, atribuirea poate fi susţinută de ştiinţa şi inventivitatea compoziţiei, intensitatea dramatică, emoţională a subiectelor din toate cele patru picturi de altar, fineţea desenului, de factură academistă, cu elemente arhitecturale clasicizante, caracterul vaporos, cu tranziţii fine al clarobscurului, precum şi subtilitatea particulară a acordurilor cromatice, cu trimitere la influenţa stilului rococo.

O mărturie iconografică a colaborării dintre Fischer şi Češljar este chiar pictura de altar "Martiriul Sfintei Barbara" (Fig. nr. 92), pentru realizarea căreia Cesliar s-a bazat pe un desen din 1781 al fostului său profesor de la Viena, Vincenz Fischer[791]. În acest desen, Fischer s-a inspirat din schema compoziţională

789Biró József, *op.cit.*, p. 53

790Agata Chifor, *Theatrum Mundi în pictura barocă orădeană*, în vol. *Fragmentarium. Studii interdisciplinare în onoarea lui Aurel Chiriac* (coord. Gabriel Moisa, Ioan Goman, Sorin Şipoş), Editura Muzeului Ţării Crişurilor Oradea, 2016, p. 271-274

791http://studenti.rs/skripte/teodor-ilic-cesljar-mucenje-svete-varvare/, N. Sabău, *op.cit.*, p. 175 cu trimitere la M. Timotievici, *Teodor Ilici Cesliar (1746-1793)*, Novi Sad, 1989; Miodrag Jovanovici, *op.cit*, p. 41
http://www.discoverbaroqueart.org/database_item.php?id=monument;BAR;cz;Mon11_F;26;enht

a altarului *Sfânta Barbara,* pe care l-a văzut cu 10 ani mai devreme în Biserica mănăstirii carthusienilor din Brno (Cehia). Datată în perioada 1766-1769, această pictură de altar în stil rococo a fost realizată de *Felix Ivo Leicher* [792](1727 Bilovec-1812 Viena), discipol şi colaborator al lui Franz Anton Maulpertsch la altarele laterale ale bisericii şi are analogii evidente cu pictura de altar orădeană. Astfel, în pictura de altar a lui Leicher se remarcă redarea centrală a sfintei, îmbrăcată în alb, reprezentarea tatălui martirei printre călăii din dreapta, precum şi îngerii care duc spre ceruri potirul euharistic, elemente compoziţionale de bază, reluate şi în schema compoziţională a picturii de altar din Oradea. "Sfânta Barbara" de la Biserica carthusienilor din Brno (Fig. nr. 92a) este sursa de ordin iconografic-compoziţional a "Martiriului Sfintei Barbara" din Oradea. Printre picturile de altar ale acestei biserici de mănăstire figurează deopotrivă, o pictură de altar consacrată "Triumfului Arhanghelului Mihail asupra îngerilor rebeli", temă reluată şi ea în pictura de altar din Catedrala romano-catolică orădeană.

Biró József consideră de altfel, că picturile de altar "Martiriul Sfintei Barbara", "Despărţirea apostolilor Petru şi Pavel", respectiv Sfântul (Arhanghel) Mihail au fost realizate, fără îndoială de unul şi acelaşi artist[793]. Scenele de martiriu au în comun modalitatea similară de rezolvare a relaţiei dintre registrul terestru şi cel celest, maniera aproape identică de reprezentare a detaliilor arhitecturale în *grisaille* (turnul, în cazul *Sfintei Barbara*, un mic templu clasicizant- imagine miniaturală a *Bisericii Sf. Ioan Lateran din Roma*[794], în pictura cu Sfinţii Apostoli

---

tp://www.discoverbaroqueart.org/database_item.php?id=monument;BAR;cz;Mon11_F;26;en.

792*Feliz Ivo Leicher* (1727-1812), originar din Bilovecz (Silezia), din 1751 a studiat la Academia din Viena, fiind discipolul favorit al lui Franz Anton Maulbertsch; timp de 20 de ani a lucrat ca ucenic al lui Franz Anton Maulbertsch, exponent austriac al marii tradiţii a picturii veneţiene reprezentate de Piazetta şi Tiepolo. Datorită faptului că au lucrat frecvent în colaborare, unele lucrări ale sale poartă amprenta stilului lui Maulbertsch, pe care-l admira (fără a atinge virtuozitatea, expresivitatea şi pitorescul acestuia). Multe lucrări realizate în colaborare sau de el i-au fost atribuite lui Maulbertsch; a fost marcat deopotrivă, de pictorii veneţieni din secolul al XVIII-lea, îndeosebi de Giambattista Pittoni, dar şi de Rubens, respectiv Michelangelo Unterberger, profesor la Academia de pictură din Viena. A fost deopotrivă, prieten şi colaborator cu pictorul Johann Ignaz Cimbal, originar din aceeaşi localitate; au lucrat împreună la Biserica parohială Sf. Ana din Martonvasar, unde Leicher a realizat picturile de altar şi Cimbal fresca *Alegoria Mântuirii*, ce prezintă analogii formale cu pictura de altar intitulată *Sf. Treime*, realizată de acesta pentru Catedrala romano-catolică din Oradea, vezi E. Baum: *Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere*, I, Wien, 1980 [*Catalogul muzeului austriac baroc din Belvedere Inferior*, Viena, 1980], p. 285. Leicher este de asemenea, autorul unei picturi de altar cu tema *Despărţirii apostolilor Petru şi Pavel*, datată în 1762, dar şi a "Chemării" apostolului Petru, respectiv Pavel, cu o gamă cromatică influenţată de colorismul veneţian (*Iisus predă cheile Bisericii Sfântului apostol Petru*, pictură de altar semnată de Leicher în Biserica "Sf. Mihail" din Sopron, Ungaria)

793Biró József, *op.cit.*, p. 52

794Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvănean*, II, *Pictura*, Editura Mega, Cluj, 2005, p. 170-172

Petru şi Pavel)[795], tipul de îngeri şi de clarobscur şi îndeosebi, maniera de redare a călăilor, reprezentaţi în ambele lucrări, în antiteză formală şi psihologică cu victimele. Astfel, sugestia fizionomiei specifice acestor fiinţe brutale şi primitive este identică, fiind în ambele cazuri individualizată prin tenta mai închisă, brun-roşiatică a corpului, în contrast cu albul, amplificat de clarobscur, ce defineşte carnaţia personajelor martirizate, respectiv rochia *Sfintei Barbara*. În reprezentarea călăilor artistul a transpus personaje comune, unele fiind redate mai pregnant, altele cu o fizionomie mai ştearsă, convenţională. Reprezentaţi cu diferite tipuri de căciuli (simplă, ţărănească sau cu pană de păun, care apare ca accesoriu şi la personajul care-l însoteşte pe Sfântul Ladislau în pictura de altar consacrată acestuia), ei iau parte, atât la martirizarea *Sfintei Barbara* (în stânga), cât şi la pregătirea răstignirii celor doi apostoli (Fig. nr. 93). Tatăl *Sfintei Barbara* poartă un alt tip de acoperământ al capului, un gen de turban, combinat cu o tichie de catifea, care apare într-o variantă similară şi la călăul din extremitatea superioară a picturii consacrate martirizării celor doi apostoli.

La fel ca şi "Răstignirea", pictura de altar "Martiriul Sfintei Barbara" exteriorizează un paroxism al suferinţei, reflectat în opoziţia, tipic barocă, dintre inocenţa victimei şi cruzimea extremă a călăilor, între care este inclus şi tatăl martirei. Pictura de altar "Martiriul Sfintei Barbara" are în centru martiriul acestei tinere, pedepsită de propriul ei tată pentru că a trecut la religia creştină, refuzând să se închine zeilor romani. Ca şi în cazul picturii "Despărţirea Sfinţilor Apostoli Petru şi Pavel", este reprezentat momentul care precede martiriul. Sfânta, îmbrăcată într-o rochie albă bogat drapată, cu o eşarfă albastră pe umeri, cade în genunchi pe un postament. În acest timp, tatăl ei, reprezentat într-un plan secund, se pregăteşte să-i taie capul cu sabia primită de la călăul aflat în dreapta compoziţiei. Trăsăturile frumoase, nobile ale feţei şi corpului său, drapajul fin al faldurilor, subliniind volumul corpului, contrastează cu figurile încruntate ale călăilor săi, pictaţi în culori pământii. Sfânta e reprezentată îndurând cu stoicism tortura. Exteriorizarea durerii este evidentă doar în gestul braţelor desfăcute şi al privirii îndreptate în sus. Deasupra, un înger în zbor duce în înaltul cerului candela sfântă, simbol al nemuririi sufletului. De remarcat şi aici patetismul reprezentării, care amplifică,

795Aceste detalii arhitecturale au analogii cu elementele arhitecturale clasicizante introduse în pictura de altar de profesorul său Vincenz Fischer, care între 1764-1808 a fost profesor de arhitectură la Academia din Viena (unde preda arhitectură, optică, perspectivă şi desen arhitectural). Pasiunea pentru elemente arhitecturale redate în cadrul lucrărilor cu tematică istorică-mitologică este caracteristică pentru Fischer (*Sacrificiul Ifigeniei*, 1790; *Arcul de triumf al lui Titus*, 1791; *Sacrificiul Polyxenei*, 1790; *Sacrificiu în faţa templului roman*, 1791, a se vedea Elfriede Baum, *Katalog des Österreichischen Barockmuseums im unteren Belvedere in Vien* [Catalogul muzeului austriac baroc din Belvedere Inferior], Viena, 1980, p. 169; p. 174-175. Interesul pentru descrierea minuţioasă a detaliilor arhitecturale se menţine într-o mai mică măsură şi în picturile de altar, unde aceste elemente au o pondere mai redusă şi o funcţie predominant simbolică

în manieră barocă, funcţia persuasivă a imaginii. Cele două lucrări, nesemnate şi nedatate, ilustrează patetic aceeaşi temă a martiriului.

Direcţionat pe chipul palid al sfintei, clarobscurul conferă o strălucire rece, argintie rochiei albe, amplificând intensitatea dramatică a scenei. Potirul cu ostie urcat de îngeri la ceruri este o aluzie la celebrarea *Sfintei Barbara* ca patroană a ultimei împărtăşanii.

Intenţia de a impresiona credinciosul prin recursul la emoţie este evidentă în scena "Despărţirii Sfinţilor Apostoli Petru şi Pavel" (Fig. nr. 93), ce precede martirizarea acestora. Pictura înfăţişează despărţirea emoţionantă a celor doi apostoli în momentul de dinaintea martiriului. Figurile celor două personaje sunt foarte expresive, reflectând o trăire profund umană a dramei. Fizionomia lor exprimă atmosfera de aşteptare, plină de teamă, dar şi de speranţă a acestor martiri ai creştinismului. Cei doi sunt reprezentaţi îmbrăţişându-se, într-un disperat gest de solidaritate. În fundal este ridicată o cruce monumentală, iar la orizont, într-o lumină aurie, se întrevede o biserică deasupra unui deal, alegorie a triumfului creştinismului. Doi îngeri coboară din înaltul cerului ţinând în mâini cele două cununi de martir ale apostolilor şi ramuri de palmier, simbolizând certitudinea răsplătirii divine a jertfei.

Făcând apel la sensibilitatea privitorului, Teodor Ilič Cesliar utilizează acelaşi clarobscur dramatic pentru a reda atmosfera dominată de anxietate extremă, amestecul de emoţie şi groază ce precede martiriul *Sfinţilor Apostoli Petru şi Pavel*. La fel ca "Martiriul Sfintei Barbara", lucrarea opune spiritual, în manieră tipic barocă, victimele redate monumental, în prim-plan, cu călăii acestora, reprezentaţi în timp ce se pregătesc să-i răstignească pe cei doi apostoli. Registrul celest, cu irizaţii vaporoase de lumină aurie, este similar celei din pictura "Martiriul Sfintei Barbara", fiind populat de acelaşi tip de îngeri, dintre care unul are aceleaşi atribute: coroana din frunze de laur şi ramura de palmier. De aceasta dată, ei aduc din înaltul cerului o cunună de lauri, mitra şi crucea papală, precum şi cheile, simbol al noii Biserici creştine. În contextul contestaţiilor *Reformei*, toate temele asociate reprezentării *Sfântului Petru* aveau ca finalitate reafirmarea calităţii sale de fondator al Bisericii catolice şi a faptului că papii erau succesorii săi legitimi[796]. Cele două picturi de altar se definesc prin aceeaşi abilitate în redarea texturii strălucitoare, aurii a metalului, prezent atât în potirul euharistic al *Sfintei Barbara*, cât şi în redarea cheilor, a crucii şi mitrei papale.

Acelaşi contrast cromatic, cu semnificaţie spirituală, al nuanţelor folosite în redarea pielii, apare şi în lucrarea "Sfântul Arhanghel Mihail triumfând asupra

796P. Frédéric Curnier Laroche, *La peinture comme véhicule de la pensée de la Réforme catholique*, p. 5

demonilor" (Fig. nr. 94)[797]. Astfel, corpul, cu reflexe bogate de lumină aurie, vestimentaţia antichizantă a Arhanghelului Mihail, redat ca *Miles Christianus*, contrastează cu corpurile de culoare închisă, brun-roşiatică ale demonilor căzuţi. Textura lucioasă a scutului şi coifului arhanghelului este similară cu cea a potirului din "Martiriul Sfintei Barbara", respectiv cu a crucii, mitrei papale şi a cheilor din "Despărţirea Sfinţilor Apostoli Petru şi Pavel", fiind un argument în favoarea executării celor trei picturi de acelaşi autor. Arhanghelul Mihail este reprezentat ca mesager divin, cu sabia ridicată, pe punctul de a ucide diavolii aflaţi la picioarele sale. Considerat conducător al oastei îngerilor în lupta împotriva diavolului, Sfântul Mihail e redat conform iconografiei occidentale ca un adolescent îmbrăcat în costum de general roman, având ca atribute sabia, coiful şi scutul de luptă. Poartă tunică albăstruie, pelerină roşie cu învolburarea barocă a faldurilor şi aripi. Corpul său, cu mâna dreaptă ridicată în sus şi genunchiul stâng ridicat se arcuieşte, surprinzând prin intermediul mişcării, intrarea în acţiune a personajului. În registrul inferior, printre flăcări şi stânci, sunt reprezentaţi diavoli sub forma unor oameni cu corpuri brun-roşietice şi ochi lucitori. Printre ei, la mijloc, sălăşluieşte o fiară cu aspect de balaur. Limbajul baroc este evident în încleştarea corpurilor, rezultată din efortul disperat al personajelor de a se salva, precum şi din exteriorizarea patetică a spaimei acestora. Gestica personajelor şi tratarea temei prezintă analogii cu lucrarea "Căderea îngerilor răzvrătiţi", realizată de Luca Giordano în 1666, aflată la Muzeul de Artă din Viena. Un păun-aluzie la trufie şi şarpele sunt alte simboluri definitorii pentru universul demonic, descris în momentul distrugerii sale de oastea angelică subordonată Arhanghelului Mihail. *Putti* expresivi, cu flăcări în mâini, participă activ la izgonirea din *Rai* a creaturilor infernale.

În concluzie, picturile de altar "Martiriul Sfintei Barbara", "Despărţirea Sfinţilor Apostoli Petru şi Pavel", "Triumful Arhanghelului Mihail asupra demonilor" au fost realizate de Teodor Ilić Češljar, probabil în colaborare cu fostul său profesor de la Viena, Vincenz Fischer. Ele poartă atât amprenta stilului clasicizant al lui Fischer, cât şi pe cea a *rococo*-ului[798], abordat în lucrările ulterioare ale lui Češljar şi evident în fineţea, impresia de căldură a culorilor,

797Atribuită lui Cesliar de Miodrag Jovanović, *Slikarstvo Temišvarske eparhije*[Pictura Eparhiei de Timişoara], Novi Sad, 1997, il.nr.VIII

798http://www.riznicasrpska.net/likovnaumetnost/index.php?topic=239.0: Istoricul de artă Miodrag Kolarić consideră că în calitatea de pictor de icoane, Češljar se individualizează prin "armonia extraordinară a culorilor şi un simţ pronunţat al compoziţiei. Criticii şi istoricii de artă au subliniat faptul că icoanele sale reflectă mai puţin spiritul baroc decât contemporanii săi, dar tind spre culorile mai suave şi delicate (specifice stilului rococo, n.n. A.C.) ale maeştrilor francezi ai vremii"; http://illyria.proboards.com/thread/36141;http://articles.portal-tol.net/english-languagefr/Teodor%20Ilic%20Cesljar

precum şi maniera de redare a îngerilor, mai graţioasă şi mai senzuală în toate aceste trei lucrări, comparativ cu celelalte picturi de altar ale Bazilicii. Este posibil ca elementele arhitecturale în *grisaille* din pictura de altar "Despărţirea Sfinţilor Apostoli Petru şi Pavel" (imaginea Bazilicii Sfântul Ioan din Lateran) să fi fost realizate de Joseph Vincenz Fischer[799], ele având aceeaşi factură cu fineţea elementelor decorative în stil *zopf* ale mormântului redat în "Înălţarea la cer a Fecioarei Maria". Pictorul sârb provenea dintr-un spaţiu în care tema martirajului nu era acceptată şi promovată iconografic, aceasta fiind probabil explicaţia pentru care artistul nu s-a semnat pe lucrările cu teme iconografică tipic occidentale ca "Martiriul Sfintei Barbara", "Despărţirea Sfinţilor Apostoli Petru şi Pavel", "Triumful Arhanghelului Mihail asupra demonilor" şi a preferat să-şi lase semnătura (în greacă şi latină, cu varianta occidentală a numelui său "Theodorus" Ilics pinxit 1786) pe pictura de altar "Răstignirea", ca aluzie la originea sârbă şi religia sa ortodoxă (cu care această pictură era mai conformă din punct de vedere tematic şi iconografic).

De altfel, maniera de redare a îngerilor din picturile de altar ale Bazilicii romano-catolice din Oradea este particulară fiecăruia din cei trei artişti implicaţi în realizarea lucrărilor. Astfel, se poate face o distincţie între factura clasicizantă, mai sobră a îngerilor realizaţi în mod sigur de de Vincenz Fischer (în cele mai vechi altare ale Bazilicii), în contrast cu factura graţioasă şi senzuală a îngerilor din lucrările lui Teodor Ilić Češljar (ce reflectă intruziunea în pictură a unor elemente specifice stilului rococo, evident şi în pictura lui Leicher, ce a constituit prototipul pentru pictura de altar orădeană), respectiv aspectul mult mai realist şi o anumită stângăcie fizionomică, specifică îngerilor din tablourile lui Johann Ignaz Cimbal.

b.Picturi de altar provenite de la fosta Biserică a franciscanilor, azi în Biserica romano-catolică Olosig (c. 1750)

În Biserica romano-catolică Olosig se păstrează patru picturi de altar, provenite de la fosta Biserică a franciscanilor. În monografia bisericii, Karácsony János menţionează vechile altare ale acesteia: altarul "Sfânta Cruce", donat de Laczkovics László, comite de Bihor în anul 1750; altarul "Sfântul Francisc", donat în 1748 de Makkay Ferenc, canonic de Oradea; altarul "Sfânta Ana" donat în acelaşi an de Kerry Ana; altarul "Sfântul Anton de Padova", donat de Ferdény Ferenc în 1750, altarul "Immaculatei", donat de Szalay Ana în 1748; altarul

799Vincenz Fischer se semnează "Professor Arch." într-o pictură în ulei pe cupru realizată la Viena în 1784, în care reia varianta iconografică a picturii altarului central din catedrala orădeană în Baum, E., *Katalog des Österreichischen Barockmuseums im unteren Belvedere in Vien,* 1980 [Catalogul muzeului austriac baroc din Belvedere Inferior, Viena, 1980], p. 172

"Sfântul Nepomuc", donat de Búcsyi Mihály în 1748[800]. Toate altarele au fost sfinţite la data de 10 mai 1750 de episcopul romano-catolic Forgách Pál şi au fost aşezate sub fiecare, fragmente din moaştele Sfinţilor Benedict şi Felician[801]. Odată cu construirea Bisericii romano-catolice Olosig (în secolul al XIX-lea, pe locul fostei Biserici franciscane), o parte din picturile altarelor originale baroce au fost înlocuite cu picturi realizate de pictorii Mezey Lajos, Szamossy Elek şi Friederic Silcher.

De la fosta Biserică a franciscanilor au rămas altarul "Sfânta Cruce", cu o reprezentare sculpturală a lui Iisus răstignit; o pictură barocă, cu ancadrament oval, reprezentând-o pe Fecioara Maria de tipul *Immaculata;* altarul "Sfânta Ana"; picturile baroce de la fostele altare consacrate *Sfântului Francisc de Assissi* şi *Sfântului Anton din Padova;* frumosul amvon sculptat şi poleit, precum şi ancadramentele originale ale altarelor baroce, dintre care o parte încadrează acum picturi de altar realizate în secolul al XIX-lea.

Despre altarul *Immaculatei* (Fig. nr. 95), Karácsony afirmă că a fost pictat în 1751 de Sánta Lászlo[802]. Aşezată acum pe un perete lateral, faţă în faţă cu altarul "Sfânta Cruce", compoziţia este o reprezentare barocă originală a temei. Ea ilustrează tipul iconografic consacrat, elaborat pe la 1500 şi inspirat din textul *Apocalipsei:* "În cer s-a arătat un semn mare: o femeie învăluită în soare, cu luna sub picioare şi cu o cunună de 12 stele pe cap". Lucrarea este probabil, cea mai timpurie ilustrare a temei *Immaculatei* dintre cele existente la Oradea.

Inspirată din descrierea *Apocalipsei*, tema iconografică a *Immaculatei* a fost privilegiată în perioada *Contrareformei*, ca metaforă a triumfului Bisericii catolice asupra protestantismului. Dogma *Imaculatei Concepţii* pe care o ilustrează pictural se referă la absolvirea Mariei încă din momentul naşterii sale de consecinţele păcatului originar. Deşi proclamată ca dogmă de credinţă abia în 1854 prin Bula *Ineffabilis Deus*, doctrina *Imaculatei Concepţii* a generat dezbateri şi reprezentări artistice încă din perioada *Renaşterii,* una din primele figurări plastice datorându-i-se lui Carlo Crivelli (1492). Noul tip iconografic o reprezintă pe Maria ca fecioară neprihănită coborând din nou pe Pământ, cu Luna la picioarele, ochii aplecaţi asupra globului terestru şi mâinile încrucişate sau înălţate în gestul celei care se roagă. În contextul dezbaterilor *Conciliului de la Trento* şi al expansiunii *Contrareformei,* tema a cunoscut o deosebită popularitate ca un răspuns la iconoclasmul *Reformei* şi la contestaţia cultului marial[803].

800Karácsony János, *A Nagyvárad Olaszi Romai-Katolikus plébania templom rővid története*, Oradea,1910, p.8

801*Ibidem*

802Agata Chifor, *Imaginarul sacru la Oradea între tradiţie bizantină şi baroc*, Editura Arca, Oradea, 2008, p. 43-44

803Sunt frecvente reprezentările *Immaculatei* în pictura barocă spaniolă: Murillo, Zurbaran, Huan

Plasată într-un ancadrament oval, tipic baroc, pictura orădeană o reprezintă pe *Fecioara Maria* cu o figură tristă, de o frumuseţe uşor idealizată. E îmbrăcată într-o rochie lungă de culoare roşie peste care e aşezată o pelerină albastră cu falduri fluente, aluzie la calitatea sa de Împărătească a cerurilor. Cu o expresie idealizată, suavă şi inocentă, ea coboară încet, printre nori, stând efectiv cu picioarele pe cornul argintiu al Lunii şi strivind cu piciorul drept capul şarpelui încolăcit în jurul globului pământesc albastru. Şarpele ţine între dinţi un măr, aluzie la păcatul originar.

Cu ambele mâini, Fecioara Maria susţine faldurile ample ale pelerinei albastre. Chipul său suav, de o frumuseţe melancolică, este înconjurat de o aureolă formată din 12 stele. Exprimând puritate şi interiorizare, privirea sa este îndreptată în jos spre globul pământesc de la picioarele sale.

Şarpele strivit de Fecioara Maria în reprezentările *Imaculatei* simboliza, în contextul epocii, "erezia" pe care dorea să o anihileze Biserica romano-catolică a vremii. Teologii vremii au reluat metafora Sfântului Bernard, după care Fecioara Maria, "călcând pe capul şarpelui, a strivit toată perversitatea ereziilor"[804]. Lucrarea denotă un stil elaborat în l ceea ce priveşte capacitatea de redare a anatomiei, evidentă mai ales în fineţea redării mâinilor, sugestia firească a jocului de lumini şi umbre. Poartă sandale romane din curele, lăsând vizibile degetele. Aceste detalii realiste, neidealizate, la fel ca şi părul blond-şaten cu cosiţe împletite, dispuse circular în trei straturi, reflectă inspiraţia artistului din realitate.

Pe peretele din stânga transeptului, se remarcă două picturi de altar, de factură asemănătoare (provenite de la mijlocul secolului al XVIII-lea), ambele încadrate în rame cu traseu semicircular, decorate cu ove poleite[805]. În prima e reprezentat *Sfântul Francisc de Assissi* (1181-1226) în vârstă, îngenunchiat în atitudine de rugăciune, cu o expresie meditativă, strângând la piept şi ţinând aproape lipit de faţă crucifixul cu trupul răstignit al lui Iisus, redat în relief. Reprezentat central, în prim plan, pe fundalul unui peisaj edenic, sfântul e reprezentat realist, îmbrăcat în veşmintele simple de culoare brună, ilustrând rasa ordinului. De frânghia care-i cuprinde mijlocul este prins un rozariu, prevăzut cu cruce. Figura sa, blândă şi tristă, denotă autenticitatea şi sinceritatea devoţiunii sale. Ochii sunt uşor ridicaţi în sus, după o tipologie frecventă la sfinţii barocului. În stânga sa, pe un trunchi de copac e reprezentat craniul, simbolul său consacrat şi un bici, simbol al penitenţei. În dreapta compoziţiei se deschide, în maniera scenografică a barocului, un fragment de peisaj cu copaci în fundal şi piţigoi pe

---

Valdes Leal, Antonio Pereda

804P. Frédéric Curnier-Laroche, *La peinture comme véhicule de la pensée de la Réforme catholique*, p. 4

805Biró József, *op.cit.*, p. 94 susţine posibilitatea realizării celor două picturi de altar de acelaşi autor

ramurile din prim-plan, aluzie la capacitatea specială a sfântului de a comunica cu păsările. Detaliile anatomice vizibile ale corpului sunt redate cu naturalism, fiind în acord cu vârsta personajului. La fel de realist, cu interes pentru fidelitatea redării, sunt pictate păsările, textura biciului şi a frânghiei, frunzele de stejar de deasupra capului sfântului. Tonalitatea generală a tabloului este rece, cu nuanţe predominante de brun şi verde-albăstrui. În spatele pădurii este sugerată lumina caldă, roşietică a amurgului.

Cealaltă pictură, cu caracter mai convenţional şi figuri stereotipe, îl are în centru pe *Sfântul Anton de Padova* (1193-1231). Acesta e reprezentat în haina monahală brună a franciscanilor, cu Iisus-copil în braţe, îngenunchiat în faţa unei apariţii miraculoase a Fecioarei Maria. Pe masa din stânga, acoperită cu o draperie roşie, e reprezentat un craniu, Biblia deschisă şi flori de crin, simbolul sfântului. Redată în *racursi*, Fecioara Maria se sprijină cu o mână de un nor gri, iar cealaltă o ţine protector deasupra Pruncului Iisus. Poartă rochie roşie şi pelerină albastră, e înconjurată de capete de îngeri cu aripi. Deşi, în ansamblu, chipurile personajelor sunt redate mult mai convenţional, cu multe stângăcii anatomice şi de fizionomie, în fundalul tabloului e inserat, în maniera specifică barocului, un mic peisaj marin redat în perspectivă cromatică (Fig. nr. 96). Acesta conferă lucrării un inedit detaliu narativ, ilustrând procedeul tipic baroc în care tabloul conduce privirea prin mijloace perspectivale spre un alt tablou, aflat într-un plan mai îndepărtat. Cu caracter prin excelenţă pictural, secvenţa peisagistică este un pretext de a introduce în pictura de altar un episod relevant din viaţa sfântului : "Sfântul Anton predicând peştilor mării", eveniment care a avut loc la Rimini în anul 1227, când sfântul avea 32 de ani. Se remarcă pitorescul peisajului, reprezentând marea, pe care plutesc trei bărci cu vele, un complex monastic fortificat, pe malul apei, în dreapta, iar în fundal- o altă mănăstire şi munţi, toate în nuanţe fin prelucrate, în tehnica *grisaille.* Comparativ cu peisajul, redarea oamenilor care asistă pe mal la predica Sfântului Anton este mai deficitară; în stânga sunt redaţi peştii, într-un stil naiv, cu capetele ieşite din apă, ascultând cu atenţie predica sfântului.

Cea de-a patra pictură de altar, donată în 1748 de Kerry Ana şi realizată în 1751 de Parniczky Mihály[806] o reprezintă pe *Sfânta Ana.* Forma actuală a picturii se datorează intervenţiilor ulterioare. Aceasta e redată stând pe tron cu Maria-copil în braţe. Îmbrăcată într-o rochie albă, Maria ţine în mână un lujer de crin, simbolul său. În jurul capului se vede o mică aură, simbol al sfinţeniei. Deasupra lor, într-un cadru luminos, tronează *Sfânta Treime,* înconjurată de nori pufoşi şi capete de îngeri cu aripi. Un fascicul de raze, derivând de la porumbelul Duhului Sfânt iradiază spre tronul de jos, făcând legătura dintre cer şi pământ. Reprezentat în manieră occidentală, ca un bătrân cu barbă, *Dumnezeu-Tatăl* poartă sceptru şi

806Karácsony János, *op.cit.*

veşminte de culoare violet. În dreapta sa, Iisus, cu bustul gol, e înveşmântat cu o pelerină roşie, aluzie la *Patimile* sale. Jos, la dreapta tronului, e redată simbolic grădina *Edenului*, sugerată prin flori şi animale (inorog, leu, cerb, vulpe, cal, urs). În centrul ei se află *Pomul Cunoaşterii*, reprezentat ca un măr plin de fructe, de trunchiul căruia e încolăcit un şarpe. În timp ce şarpele şi mărul aflat pe jos trimit la păcatul originar, inorogul este un animal investit încă din *Evul Mediu* cu semnificaţii spirituale. Considerat un simbol al purităţii şi castităţii, a fost asociat în timp cu Fecioara Maria sau Iisus Hristos. În *Physiolog* se vorbeşte despre efectul cornului de inorog ca andidot împotriva veninului de şarpe: "şarpele se arăta şi îşi vărsa veninul în apă. Animalele însă, care ştiau că în apă se găseşte venin, nu cutezau să bea. Ele aşteptau inorogul. Acesta venea, intra imediat în lac şi făcea cu cornul o cruce, astfel risipind acţiunea veninului"[807]. Şi în lucrarea de mai sus, inorogul este o metaforă a lui Iisus, prin intermediul căruia omenirea a fost mântuită de consecinţele păcatului originar. Încadrată într-un panou de formă ovală, lucrarea nu are o mare valoare artistică (mai ales în ceea ce priveşte factura rudimentară a desenului şi tratarea culorilor), dar are în schimb o relevanţă iconografică şi simbolică. Reţine atenţia contrastul dintre fundalul întunecat al tronului şi prezenţa miraculoasă a *Sfintei Treimi*, respectiv pitorescul peisajului edenic redat în perspectivă cromatică.

c. "Apoteoza Sfântului Nepomuc" de Johann Lucas Kracker, 1772 (Biserica romano-catolică din Beiuş)

Renumit pictor austriac, Johann Lucas Kracker (1717-1779) a fost unul din reprezentanţii de seamă ai picturii baroce din Europa Centrală. Alături de Paul Troger, Franz Anton Maulpertsch, Hans Christian Sambach, Franz Sigrist, Joseph Ignaz Mildorfer, Johann Baptist Wenzel Bergl, Kracker este considerat unul din cei mai importanţi pictori austrieci, activi în *Imperiul habsburgic* în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, cu contribuţii remarcabile în domeniul frescei şi picturii de altar. Membru al unei familii de sculptori vienezi de orgine boemiană, tânărul pictor s-a format la *Academia de pictură* din Viena, pe care a frecventat-o timp de 11 ani între 1738-1749. L-a avut ca maestru pe renumitul pictor baroc Paul Troger (1698-1762), care a avut o influenţă decisivă asupra stilului său. De asemenea, l-a însoţit ca ucenic pe pictorul de fresce Anton Herzog (1692-1740). Kracker a lucrat în Austria, Cehia, Moravia, Slovacia, Ungaria, Transilvania, afirmându-se ca pictor religios în stilul barocului tardiv. Prima lucrare importantă, care i se datorează, este fresca Bisericii "Sfântul Martin" din Graz, realizată în 1742. Kracker a lucrat mult în Moravia de Sud, unde s-a

807Apud Hans Biedermann, *Dicţionar de simboluri*, Vol. I, Bucureşti, 2002, p. 197

stabilit în 1741, devenind ucenicul pictorului Joseph Thadeus Roter (1701-1763) din Brno. A executat numeroase comenzi pentru diferite ordine religioase din Slovacia; între 1754-1757 a pictat frescele mănăstirii pauline din Šaštin, iar în 1757 a realizat altarele laterale pentru celebra Biserică de pelerinaj a paulinilor din aceeaşi localitate. Capodopera creaţiei picturale a lui Kracker în domeniul picturii plafonante o constituie frescele de pe bolta Bisericii iezuite "Sfântul Nicolae" din Praga, realizate între 1760-1761, reprezentând secvenţe inspirate din minunile şi apoteoza *Sfântului Nicolae.* În 1766 pictorul s-a stabilit la Eger, unde a pictat la comanda episcopului Esterházi Károly, numeroase fresce şi picturi de altar, atât în oraş, cât şi pe cuprinsul eparhiei. Cea mai importantă creaţie din această perioadă este fresca plafonantă realizată în 1778 pentru *Biblioteca Colegiului* din Eger, unde a ilustrat tema *Conciliul din Trento*, compoziţie cu 132 de figuri în mărime naturală. A realizat deopotrivă, fresce pentru Palatul episcopal din Eger (1769), Biserica iezuită din Eger, salonul de onoare al Palatului prepozitual din Eger (1774), Capela seminarului romano-catolic din Eger (1774), salonul de onoare al castelului din Aszód (1776-1777).

Kracker este deopotrivă, autorul unei picturi de altar din Bihor, semnată de artist şi datată în anul 1772[808]. Consacrată Sfântului Ioan Nepomuc, pictura de altar se află în Biserica parohială romano-catolică din Beiuş[809], fiind menţionată de istoricul de artă Biró József în studiul consacrat monumentului. La fel ca în cazul picturii de altar realizate de Johann Ignaz Cimbal pentru Bazilica romano-catolică din Oradea, şi în acest caz este vorba de o scenă religioasă ilustrând apoteoza sfântului. Plasată în registrul celest, "Apoteoza Sfântului Nepomuc" se remarcă printr-o schemă compoziţională tipic barocă. Îmbrăcat în hainele tradiţionale de canonic, de culoare brună, cu surplis de dantelă, sfântul se înalţă spre ceruri deasupra unui nor imens, alb. Mâna stângă este adusă la piept în semn de devoţiune, privirea fiind ridicată spre înaltul cerului. Cu dreapta arată spre registrul inferior al picturii, unde este redată o secvenţă barocă din *Triumful oştilor îngereşti împotriva demonilor*, temă frecventă în arta barocă, redată într-o pictură de altar din Bazilica romano-catolică din Oradea şi sugerată mult mai aluziv pe plafonul Capelei Palatului episcopal romano-catolic. Un înger cu aripi mici şi veşmânt roşu arde cu o torţă trupul diavolului învins, redat cu corp uman şi braţul drept încolăcit de şerpi. În dreapta picturii sunt redate nişte lanţuri groase,

---

808Biró József, *A belényesi Róm. Kath. Templom* [Biserica romano-catolică din Beiuş], în *Archaeologiai Ertesito,* XLVIII, Budapesta, 1935; Agata Chifor, *Apoteoza Sf. Nepomuc de Johann Lucas Kracker,* în *Biharea,* XXXVIII, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2011, p.153-162
809Monument construit în stil baroc în 1752 sub episcopul Forgách Pál, probabil după planul lui Giovanni Battista Ricca, în opinia lui Biró József (pe locul unei foste biserici cu hramul "Sfânta Agata"), în acelaşi an în care a fost pusă piatra de temelie la Catedrala romano-catolică din Olosig, Apud *Schematismus*.. 1896, Ediţia din 2010, p. 304

aluzie la triumful final asupra forţelor răului, descris în textul *Apocalipsei.* Alţi îngeri mai mici se îngrijesc de ascensiunea la cer a sfântului. Unul dintre ei ţine în mâna stângă *Sfânta Scriptură* şi cheile, simbol al accesului în Împăraţia cerurilor; degetul lipit de buze este o aluzie la un atribut consacrat al Sfântului Nepomuc, un simbol al tăcerii asupra secretului confesional, pentru care acesta a fost martirizat. Deasupra lui Nepomuc sunt redaţi *putti* cu aripi şi un fascicul de lumină aurie, direcţionat spre capul său. Acesta sugerează în maniera clarobscurului misterios al barocului, victoria postumă a lui Nepomuc asupra celor care l-au condamnat la moarte. Sfântul arată privitorului lupta îngerilor împotriva demonilor, aluzie evidentă la lupta spirituală împotriva forţelor malefice, specifică misiunii preotului şi pe care el o putea vizualiza efectiv în momentul ascensiunii sale celeste.

Pe stânca din dreapta compoziţiei se află lanţul cu care a fost ţintuit diavolul de către îngerii luptători, dar şi simboluri cu trimitere la *Sfântul Nepomuc*: o lumânare aprinsă, simbol al înălţării la cer a sufletului şi o ramură de palmier, aluzie la recompensa divină a sacrificiului său. La baza stâncii este vizibilă semnătura artistului, dispusă pe trei rânduri: "Johann Lucas/Kracker pinxit/1772".

Realizată în ultima etapă de creaţie a artistului, *Apoteoza Sfântului Nepomuc* este o lucrare tipică barocului tardiv. Subiectul compoziţiei confirmă popularitatea de care s-a bucurat cultul acestui sfânt în secolul al XVIII-lea, în deceniile posterioare martiriului şi sanctificării sale. Frecvenţa imaginilor sale în bisericile baroce ale epocii se explică prin calitatea sa de arhetip al preotului devotat până la sacrificiu profesiunii sale, într-o perioadă de creştere a importanţei spovedaniei şi de înmulţire a confesionalelor în biserici.

Într-o perioadă încă periclitată în acest spaţiu de revenirea epidemiilor de ciumă, dar şi de inundaţii dezastruoase, a crescut rolul Sfântului Nepomuc, importanţa sa în calitatea sa de sfânt apotropaic, protector al oamenilor împotriva calamităţilor şi a morţii imprevizibile. La fel ca şi pictura consacrată aceluiaşi sfânt de pictorul austriac Johann Ignaz Cimbal (1722-1795) în Bazilica romano-catolică din Oradea[810], reprezentarea lui Kracker pune accent pe momentul glorificării celeste a sfântului, premiza intercesiunii sale continue în favoarea credincioşilor.

810Agata Chifor, *Ipostaze ale Sfântului Nepomuc*, în vol. *Imaginarul sacru la Oradea între tradiţie bizantină şi baroc*, Editura Arca, Oradea, 2008, p. 145-152

C.INFLUENŢE BAROCE ÎN PICTURA ICONOSTASELOR

În contextul dominaţiei habsburgice, influenţa barocului s-a exercitat, deopotrivă, în mediul ecleziastic românesc, ortodox şi greco-catolic, fiind asimilată creator în programele iconografice ale iconostaselor realizate în această zonă în perioada de sfârşit a secolului al XVIII-lea şi în prima jumătate a secolului al XIX-lea[811]. Prezenţa împrumuturilor din arta occidentală este explicabilă prin recursul comanditarilor la pictori de origine sârbă, formaţi în ambianţa Academiei de Artă din Viena, ca Arsenie Teodorovici din Novisad, ajutorul acestuia, Sava Petrovici, Pavel Ghiurcovici din Karlovitz, respectiv pictori maghiari ca Gölsz Jakab, Schútz József sau Antal Szirmai.

a.Iconostasul Bisericii ortodoxe "Sfinţii Arhangheli Mihal şi Gavril" din cartierul Velenţa, c.1779

Iconostasul Bisericii "Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavril" din cartierul Velenţa este considerat una din cele mai importante realizări din zona de vest a ţării şi un exemplu tipic pentru confluenţa artei bizantine tradiţionale cu influenţele occidentale, receptate prin intermediul unor pictori care şi-au însuşit morfologia şi limbajul inovator al barocului. Nu se cunoaşte numele pictorilor care au decorat iconostasul, despărţitorul, amvonul, tronul Bisericii ortodoxe din Velenţa, nici al celui care a realizat pictura de pe bolta edificiului. Din cercetările anterioare, iniţiate de istoricul Florian Dudaş, reiese că pictorul român Mihail Paholcsek a realizat, la comandă, icoane pentru această biserică.

Influenţele occidentale, de factură barocă, s-au exprimat pregnant în secvenţele picturale ale iconostasului. Din punct de vedere stilistic şi iconografic, este vizibilă amprenta picturii baroce occidentale, prin intermediul unor teme ca şi *Coborârea de pe Cruce* (în varianta patetică, occidentală), Fecioara de tipul *Immaculatei*, dispunerea persoanelor sfinte deasupra unor vârtejuri alcătuite din nori, introducerea planului celest, sugerat realist, dar şi simbolic prin nori şi capete de îngeri, spaţializarea mult mai pronunţată a scenelor prin elemente de peisaj şi detalii arhitecturale. Interesul, mult mai crescut, pentru realism şi umanizarea reprezentărilor, denotă asimilarea noului stil pictural baroc. Influenţele apusene coexistă cu respectarea frontalismului de factură tradiţională, bizantină. El este evident, mai ales la icoanele împărăteşti, la şirul apostolilor şi al proorocilor, reprezentând un element de continuitate cu arta secolelor anterioare. Scenele inspirate din viaţa lui Iisus şi a Mariei devin, de asemenea, un prilej de etalare scenografică a narativismului pictural baroc în cadrul unor scene spaţializate

811Pentru modalitatea de asimilare a influenţelor occidentale în arta iconostaselor româneşti, a se vedea Dorina Sabina Pârvulescu, *Iconostasul în Banat din cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea până în deceniul al treilea al secolului al XIX-lea*, Editura Mirton, Timişoara, 2002

realist, cromatic sau architectural.

Cele 49 de icoane au fost încadrate de o somptuoasă ornamentaţie sculptată, traforată şi poleită în stil rococo, realizată, la fel ca şi amvonul, scaunul episcopal şi coronamentul stranelor, de sculptorii Axente şi Iosif Pilthauer în 1779[812].

În conformitate cu tipicul bizantin, în registrul icoanelor împărăteşti sunt reprezentaţi *Mântuitorul* şi *Sfântul Ioan Botezătorul,* în dreapta uşilor împărăteşti, *Maica Domnului şi Arhanghelul Mihail*, icoana de hram a bisericii, în stânga. Dacă tematica şi dispunerea în registre respectă rânduiala bizantină, în schimb mijloacele de exprimare plastică şi iconografia reflectă receptarea de către meşteri a limbajului artei baroce occidentale. Modernitatea stilului se reflectă, în cea mai mare măsură, în picturalitatea reprezentărilor, prin renunţarea la linearismul şi hieratismul bizantin, în favoarea unei reprezentări mai realiste şi mai expresive. Astfel, pictorul a reuşit să confere volum şi materialitate personajelor sale, exclusiv prin mijloace picturale, ca sugestia jocului de lumini şi umbre.

În dreapta uşilor împărăteşti, pe care e pictată o imagine pitorească a *Bunei Vestiri*, e reprezentat *Mântuitorul,* înveşmântat cu hiton roşu şi mantie albastră, cu învolburarea barocă a faldurilor. Se remarcă renunţarea totală la stilizarea geometrică a acestora, în favoarea modelajului prin lumini şi umbre, picturalitatea tuşei în definirea veşmintelor şi a detaliilor anatomice ale feţei. În spatele său, pe un fundal transparent, care sugerează veridic prezenţa cerului, se văd capete de îngeri cu aripi.

În stânga *Mântuitorului* e reprezentat *Ioan Botezătorul,* îmbrăcat în veşminte modeste, de culoare brun-cenuşie. Cu stânga, susţine o cruce mare de tip bizantin, în timp ce dreapta este adusă la piept, în semn de devoţiune. Deasupra capului poartă o aureolă aurie. Un alt element inovator îl constituie renunţarea la frontalismul strict al artei bizantine. Astfel, personajul este reprezentat din semi-profil, cu capul întors spre stânga, într-un uşor contrapost al corpului şi proiectat pe fundalul unui peisaj, redat în perspectivă cromatică. Se poate remarca, fineţea degradeurilor prin care se sugerează, în maniera picturii occidentale, diferenţa de intensitate cromatică dintre prim-plan şi fundalul scenei. În fundal e redată, după un obicei la modă în baroc, o altă secvenţă în asociere cu tema principală. În depărtare, pe fundalul unui peisaj, e redat Sfântul Ioan Botezătorul botezându-l pe Iisus.

Aceleaşi elemente de limbaj sunt prezente şi în icoana împărătească a *Maicii Domnului* din stânga uşilor împărăteşti (Fig. nr. 97a). Elementele inovatoare se exprimă în căderea fluentă a faldurilor mantiei, permiţând uşoara sugestie a volumului, caracterul portretistic al chipului, transparenţa aeriană a fundalului,

812Marius Porumb, *Dicţionar de pictură veche românească din Transilvania. Secolele XIII-XVIII*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1998, p.276

decorat în manieră barocă, cu capete de îngeri cu aripi. În dreapta sa, e reprezentat *Arhanghelul Mihail* (Fig. nr. 97 b), îmbrăcat conform iconografiei tradiţionale, dar printr-o tratare exclusiv picturală. Sugestia coloristică a jocului de lumini şi umbre se reflectă în tratarea veşmintelor, a scutului, dar şi în fineţea gradaţiei, de la prim-plan la peisajul cu orizontul plasat foarte jos din fundal. Pe uşile diaconeşti e reprezentată în stânga, *Vizitaţia Mariei la Elisabeta,* iar în dreapta *Fecioara Maria, Ioachim şi Ana.* Sub registrul icoanelor împărăteşti, la baza iconostasului, se află patru panouri rectangulare, reprezentând la dreapta, *Lepădarea lui Iona pe ţărmul Ninivei* (Fig. nr. 98) şi *Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul*, iar la stânga, în două scene, *Iisus slujit de îngeri* după ce a respins ispitirile diavolului. Toate scenele sunt spaţializate în conformitate cu viziunea occidentală asupra perspectivei. Astfel, bidimensionalitatea şi perspectiva inversă, tipic bizantine, au fost înlocuite cu peisaje remarcabile prin transparenţa fundalurilor, sugestia poetică a mediului acvatic sau a fluidităţii aerului. Îndeosebi scena cu ilustrarea *Legendei lui Iona* se remarcă prin pitorescul sugestiei, alături de virtuozitatea tratării perspectivei şi a peisajului, aflat în deplină armonie cromatică cu scena din prim-plan. Iona este reprezentat cu aureolă, după ce a ieşit la lumină din burta unui monstru marin imens, reprezentat sub forma unui biban de Nil, cu botul larg deschis.

Deasupra uşilor împărăteşti şi diaconeşti sunt reprezentate trei scene cu mai multe personaje, dispuse în interiorul unor ample medalioane elipsoidale, încadrate de cartuşe expresive, decorate cu vrejuri, flori şi panglici poleite. Deasupra uşilor împărăteşti este redată *Cina cea de Taină.* Apostolii, aşezaţi în cerc în jurul unei mese, avându-l în centru pe Iisus, au fizionomii şi gesturi individualizate, în care se întrevede influenţa reprezentărilor occidentale, cu interes pentru surprinderea reacţiilor psihologice ale personajelor. Secvenţa *Vindecării orbului* de către Iisus se remarcă prin narativism şi pitorescul redării, cu sugestia realistă a mediului acvatic din prim-plan, aluzie la Lacul Ghenizaret.

Registrul superior cuprinde şirul apostolilor, dispuşi câte şase de o parte şi alta a compoziţiei centrale, *Coborârea de pe cruce*[813] (Fig. nr. 99). Depăşind convenţionalismul bizantin, scena ilustrează receptarea influenţelor iconografice apusene, definite printr-o receptare emoţională a mesajului *Scripturii.* Ilustrând cel mai bine latura emoţională, dramatică şi umană a creştinismului, *Patimile* lui Iisus sunt şi aici pretextul unei scenografii tipic baroce, cu accent pe exteriorizarea patetică a durerii personajelor. Corpul lui Iisus, dispus în diagonală, încordat de suferinţă, este coborât de pe cruce de Iosif şi Nicodim. La baza acesteia e reprezentată Maria în stare de leşin, susţinută de Ioan. Deşi poartă aureolă, chipul

813Agata Chifor, *Imaginarul sacru la Oradea între tradiţie bizantină şi baroc*, Editura Arca, Oradea, 2008, p. 21

său reflectă trăirea umană a dramei. Realizată în tonuri de albastru şi roşu, scena e proiectată pe fundalul unui cer valorat, redând învolburarea norilor întunecaţi, dar şi lumina difuză a amurgului. Elementele arhitecturale sunt pictate în *grisaille*, la fel ca şi în alte icoane, fiind profilate discret, în lumina roşietică a apusului. Pe documentul de deasupra capului lui Iisus sunt inscripţionate în ebraică, greacă şi latină, numele şi calitatea lui Iisus de "Rex iudeorum". De asemenea, deasupra scenei, există o inscripţie în limba greacă, cu denumirea acesteia.

Coronamentul este compus din panouri ovale, cuprinzând imaginile prorocilor, încadrate de ornamente vegetale somptuoase, deasupra cărora se află crucea cu molenii. Rolul acestui registru este acela de a demonstra iconografic relaţia de continuitate dintre *Vechiul* şi *Noul Testament*, în cazul de faţă dintre preoţia iudaică şi cea creştină, simbolizată de ritualul euharistic. Discuţiile despre prezenţa simbolică sau reală a trupului şi sângelui Domnului în ritualul euharistic au un suport iconografic în secolul al XVIII-lea în imaginea lui Iisus răstignit, pusă nu întâmplător în centrul iconostaselor. Aaron e redat frontal, în relaţie cu Iisus ("Marele Preot" al *Noului Testament*), într-un portret 3/4, ca un bărbat în vârstă, cu barbă albă. Figura este individualizată fizionomic, fiind inspirată din realitate. Poartă mantie roz, căptuşită cu albastru, pieptarul judecăţii, decorat cu cele 12 pietre preţioase, iar în mâna dreaptă ţine toiagul înflorit. În spatele său e redat chivotul, decorat cu un cap de heruvim poleit. Gestica retorică şi privirile ridicate spre cer ale prorocilor de la iconostasul din Velenţa exprimă vizionarismul ca trăsătură definitorie a acestora. Se remarcă deopotrivă, exteriorizarea patetică a suferinţei sfintelor femei, drapajul emoţional tipic baroc al faldurilor, plasarea apostolilor, cu figuri redate din uşor semiprofil, deasupra unor vârtejuri circulare de nori.

Istoricul Florian Dudaş, în lucrările consacrate Bisericii ortodoxe din Velenţa, consideră că pictura bisericii (pe lemn, pe pânză, respectiv murală) a fost realizată în diferite etape, de maeştri diferiţi şi că un rol i-a revenit lui Ştefan Teneţchi, pictorul oficial al Episcopiei Aradului. Acesta este în mod cert autorul unei pânze, realizate pentru Catedrala ortodoxă din Velenţa Orăzii, reprezentând "Încoronarea Maicii Domnului prin Sfânta Treime". Realizată în anul 1784, ea a fost destinată, în opinia autorului, iconostasului catedralei, pentru locul în care se află în prezent scena *Coborârii de pe cruce a Domnului*)[814]. Autorul atrage atenţia deopotrivă, asupra pictorului Mihail Paholcec, locuitor în Oradea, în preajma Cetăţii, membru al comunităţii ortodoxe, prezent la constituirea Consistoriului ortodox din Oradea în anul 1793, care a donat 500 de florini pentru pictarea Bisericii cu Lună. În 1791, acesta a pictat icoana pe pânză cu tema "Răstignirea

814Florian Dudaş, *Odoarele vechii catedrale ortodoxe a Bihorului*, Editura Lumina, Oradea, 2005, p. 11-13

Domnului" şi "înclinăm să credem, alte scene pentru Catedrala ortodoxă din Velenţa Orăzii"[815].

Intrarea în naos este delimitată printr-un frumos despărţitor din lemn traforat. El alcătuieşte "micul iconostas", sculptat şi poleit, decorat cu 19 icoane, încadrate în medalioane elipsoidale. Icoanele sunt pictate pe lemn, pe ambele feţe. În partea centrală, două colonete elegante din lemn susţin un cartuş baroc reprezentând, pe partea dinspre intrare, *Învierea Domnului* în manieră occidentală, iar pe partea opusă, dinspre naos, *Înălţarea Domnului.* În medalioanele dinspre intrare sunt reprezentate, de la stânga la dreapta, figurile unor femei sfinte sau martire ca: *Sfânta Varvara, Sfânta Iuliana, Sfânta Tecla, Sfânta Cristina, Sfânta Ecaterina, Sfânta Irina.* Situate în centrul medalioanelor, acestea sunt reprezentate cu atribute care fac referire la calităţile sau martirajul personajelor: *Sfânta Irina,* ca împărătească încoronată, *Sfânta Ecaterina* cu roata martiriului, *Sfânta Cristina, Sfânta Tecla, Sfânta Barbara,* ţinând pe genunchi sabia cu care i s-a tăiat capul, *Sfânta Iuliana*, cu o ramură de palmier în mână.

La baza despărţitorului, sunt redate *Sfânta Maria Egipteanca, Sfânta Evdochia, Maica Domnului, Sfânta Iulita, Sfânta Teodosia* şi *Sfânta Paraschiva.* În medalioanele dinspre naos sunt reprezentaţi sfinţi martiri ca: *Sfântul Arhidiacon Ştefan, Sfântul Gheorghe, Sfântul Procopie, Sfântul Eustatie, Sfântul Dimitrie, Sfântul Teodor Stratilat.*

Uşile împărăteşti ale vechii biserici ortodoxe din Velenţa au fost descoperite de Florian Dudaş în satul Topa de Sus. Realizate prin grija protopopului Ioan la 1720-1721, ele ilustrau tema consacrată a *Bunei Vestiri.* Lucrarea, de certă valoare, se remarcă prin figurile monumentale, inspirate din lumea Bizanţului, ale Fecioarei Maria şi Arhanghelului Gavril, dar şi prin prezenţa unui registru superior în care sunt reprezentaţi proorocii David şi Solomon[816].

b.Iconostasul Bisericii ortodoxe "Sfinţii Arhangheli" din Vadu Crişului, 1763-1768

Biserica ortodoxă " Sfinţii Arhangheli" din comuna Vadu Crişului (jud. Bihor) deţine un valoros iconostas, definit de o somptuozitate barocă. Identificat de istoricul de artă, Acad. Marius Porumb, acesta a fost realizat în 1768, fiind adus aici în prima jumătate a secolului al XIX-lea de la Catedrala unită din Oradea, distrusă parţial de marele incendiu din 1836[817]. Prevăzut cu o bogată decoraţie

815*Ibidem*, p. 14

816Apud Florian Dudaş, Constantin Butişcă, Cosmin Pintea, *Vechea catedrală ortodoxă a Bihorului. Biserica din Velenţa Orăzii*, Editura Brevis, Oradea, 2004, p. 125

817Marius Porumb, *Un valoros ansamblu de pictură şi sculptură din secolul al XVIII-lea la Vadu Crişului*, în *Acta Musei Napocensis*, 1984, p. 562; Marius Porumb, *Dicţionar de pictură veche*

sculptată şi policromată, iconostasul are certe analogii cu iconostasul Catedralei unite din Blaj, fiind realizat, probabil, în acelaşi atelier de sculptură. Deasupra uşilor împărăteşti se află o inscripţie în limba română cu litere chirilice, în care sunt menţionaţi episcopul Meletie Covaci şi principalii ctitori: "Această sfântă tâmplă s-au aorit şi s-au zugrăvit în anul 1768 supt fericita stăpânirea Mării sale vlădicului Meletie, fiind protopop mare Moisi şi protopop de rând Simon, iar ctitori Simadi Petru, Oros Ilie, Pop Nicolae şi Grec Nicolae"[818]. Pictura tâmplei a fost realizată cu cinci ani mai devreme decât sculptura şi poleirea. Astfel, anul 1763 figurează pe toate icoanele mari din registrul icoanelor împărăteşti. Pe baza analizei limbajului pictural, pictura iconostasului a fost atribuită de autor unui "pictor de formaţie post-brâncovenească, asupra căruia se resimt şi unele influenţe de factură barocă, mai ales în repertoriul decorativ, ce îşi are orginea în ambianţa ortodoxă vest transilvană"[819].

Registrul inferior cuprinde icoanele împărăteşti. În dreapta uşilor împărăteşti e reprezentat *Sfântul Nicolae* (icoana de hram a Catedralei greco-catolice din Oradea), Fig. nr. 100a, stând pe un tron decorat cu elemente vegetale poleite, îmbrăcat în veşminte arhiereşti somptuoase, cu decoraţii aurite. Cu dreapta, ţine pe genunchi *Sf. Scriptură*, iar cu stânga binecuvântează. Deasupra sa, pe un cerc de nori, sunt figuraţi *Mântuitorul şi Maica Domnului*, ale cărei braţe deschise sugerează ideea de intercesiune. Urmează icoana împărătească a *Maicii Domnului cu Pruncul* (Fig. nr. 100b), de tipul celei care tronează ("etronos"). Maforionul roşu este decorat somptuos cu stele şi motive florale poleite. Tronul este flancat de doi îngeri monumentali cu mâinile aduse la piept, într-o expresie de adoraţie. Doi îngeri mai mici susţin o coroană deasupra capului Mariei, aluzie la calitatea de împărătesă cerească a acesteia. În stânga uşilor împărăteşti apare, conform canoanelor, icoana împărătească a *Mântuitorului*. Acesta e reprezentat ca *Pantocrator*, cu nimb crucifer, ţinând într-o mână Evanghelia deschisă şi binecuvântând cu cealaltă. În conformitate cu descrierea din *Apocalipsa lui Ioan*, tronul pe care stă Iisus este străjuit la cele patru colţuri de cele patru "făpturi vii", care aduc slavă şi mulţumire divinităţii. Urmând textul biblic, acestea sunt redate ca nişte capete de leu, taur, om şi vultur, prevăzute cu câte şase aripi de culoarea focului. În stânga sa e reprezentat *Sfântul Ioan Botezătorul*, desculţ, purtând haina din păr de cămilă şi o mantie de culoare brună. Sfântul poartă aureolă, delimitată în fondul de aur al icoanei şi aripi de culoare roşietică. În stânga, ţine o cruce mare de tip bizantin şi un rotul, pe care sunt înscrise în greacă cuvintele Scripturii:"Iată Mielul lui Dumnezeu". La picioarele sfântului, elementele de peisaj sunt minuţios

românească din Transilvania (secolele XIII-XVIII), Editura Academiei Române, Bucureşti, 1998, p. 446
818*Ibidem*
819*Ibidem*, p. 563

redate, cu realism şi simţ narativ. În stânga, într-un cerc situat la baza icoanei, sunt reunite sintetic trei momente din viaţa sfântului: în fundal e figurat sfântul în închisoare, iar în prim-plan e reprezentată concomitent decapitarea acestuia şi Salomeea ducând pe o tavă capul său. Tot la baza icoanei, spre mijloc, e redat un mic miel pascal, purtând o cruce cu flamură, simbol al lui Iisus şi al triumfului asupra morţii. În dreapta lucrării e reprezentat, încă o dată, capul aureolat al sfântului, aşezat într-o patenă, decorată cu elemente vegetale poleite. Se remarcă şi aici umanizarea trăsăturilor feţei, tratarea picturală a buzelor şi a bărbii personajului.

Urmează icoanele prăznicare, între care se află frize sculptate, de o deosebită somptuozitate decorativă, alcătuite din vrejuri de frunze şi flori, viţă de vie, înconjurând mici medalioane, în care sunt pictaţi prooroci şi Sfinţi Părinţi ai Bisericii. În cadrul icoanelor prăznicare, sunt reprezentate cu un accentuat simţ narativ, de la stânga la dreapta: *Naşterea Domnului, Închinarea magilor, Botezul, Întâmpinarea Domnului, Buna Vestire, Sfinţii Petru şi Pavel, Răstignirea, Coborârea la iad, Intrarea în Ierusalim, Schimbarea la faţă, Înălţarea Domnului, Adormirea Maicii Domnului, Pogorârea Duhului Sfânt.* În registrul următor, deasupra unei arhitrave somptuos decorate, se află friza apostolilor, dispuşi câte şase, de o parte şi alta a compoziţiei centrale *Deisis.* Coronamentul iconostasului este surmontat de Crucea cu molenii, flancată de doi balauri adosaţi cu cozile răsucite, amintind de prototipuri din epoca brâncovenească şi de iconostasul Catedralei greco-catolice din Blaj.

Un simţ narativ, specific picturii occidentale, dar într-un stil pictural naiv (realizat de un alt artist decât autorul icoanelor mari şi al icoanelor prăznicare), este evident şi în scenele pictate în mici medalioane, aflate la baza iconostasului. Aceste mici secvenţe sunt puse în relaţie, fiecare din ele, cu cele patru icoane mari, situate deasupra lor. În stânga uşilor împărăteşti, sunt redate temele: *Sfântul Nicolae* pe malul mării, lângă o corabie, aluzie la minunea înfăptuită de sfânt în timpul călătoriei pe mare spre Ierusalim[820] (aşezată sub icoana Sfântului Nicolae), *Fuga în Egipt* (sub icoana Maicii Domnului), *Ispitirea lui Iisus* (sub icoana împărătească a lui Iisus) şi *Sfântul Ioan Botezătorul în închisoare,* reprezentat alături de Irod (în corespondenţă cu icoana Sfântului Ioan Botezătorul). Deşi personajele sunt reprezentate frontal, cu o anumită stângăcie anatomică şi a relaţionării reciproce, secvenţele conţin elemente de spaţializare prin intermediul peisajului, respectiv sugestia trimensionalităţii interiorului.

820Eveniment aflat la originea considerării sale ca protector al călătorilor pe apă şi salvator de la înec

c.Iconostasul Bisericii cu Lună, 1817-1832, Pavel Ghiurcovici, Arsenie Teodorovici, Paul Murgu

Un exemplu original de influenţă a artei baroce în mediul românesc ortodox îl reprezintă iconostasul Bisericii cu Lună. Realizat între 1815-1831 de Alexandru Teodorovici (în calitatea de "aurar"), în colaborare cu pictorul Arsenie Teodorovici (1768-1826), fratele acestuia, alături de pictorul Pavel Ghiurcovici din Karlovitz şi Paul Murgu din Timişoara, iconostasul are un caracter eclectic, rezultat din confluenţa elementelor tradiţionale bizantine (tematica şi dispunerea în registre) cu cele proprii barocului, rococo-ului şi neoclasicismului. Cea mai mare parte a vechii picturi pe lemn, sculptura şi poleirea mobilierului bisericesc a fost considerată ca fiind opera fraţilor Alexandru şi Arsenie Teodorovici, care ar fi pictat, atât icoanele catapetesmei, cât şi pe cele de la baldachinul *Sfântului Epitaf*[821], alături de pictura murală iniţială de pe pereţii navei[822].

Cel mai apreciat dintre cei doi fraţi, pictorul Arsenie Teodorovici, s-a născut la Panciova (Pančevo, Banatul sârbesc, c. 1767, afirmându-se ca decorator de biserici în Serbia, la Novisad, Zemun, Mitroviţa, Vârşeţ, dar şi în România, la Timişoara, Oradea şi în Ungaria, la Gyula (Biserica ortodoxă "Sfântul Nicolae") şi Buda[823]. Pictura icoanelor catapetesmei din Oradea a fost realizată în tehnica ulei pe lemn, în măsură să confere culorilor aderenţă, strălucire şi durabilitate[824].

821Constantin Olariu, *Catedrala episcopală din Oradea. Partea artistică*, în *Din activitatea bisericească a Episcopiei Ortodoxe a Oradiei în ultimii două sute de ani*, Editura Episcopiei Ortodoxe Române a Oradiei, 1984, p. 284-285

822*Ibidem*, p. 290

823Nicolae Firu, *Date şi documente cu privire la istoricul bisericii greco-ortodoxe române din Oradea Mare*, Arad, 1909, p. 76

824Originar din Pančevo, pictorul Arsenije Teodorovic a studiat iniţial cu artişti locali din Banat şi Sremska. În 1788 s-a înscris la *Academia de pictură* din Viena, pe care a terminat-o în 1796. A studiat cu Anthony Saler, profesor de anatomie si Heinrich Friedrich Füger (1751-1818), directorul Academiei, remarcabil portretist, promotor al neoclasicismului. Eclectismul promovat de *Academia de Arte Frumoase* din Viena a marcat durabil evoluţia picturii central-europene în perioada de tranziţie de la secolul al XVIII-lea spre secolul al XIX-lea, fiind vizibil şi în creaţia sa. S-a stabilit la Novisad, dar a lucrat deopotrivă la Timişoara, Oradea şi în Ungaria. În 1803 a primit dreptul de cetăţenie în Novisad, iar în 1815 a devenit membru al comunităţii acestui oraş, care i-a apreciat meritele picturale şi rolul său de deschizător de drumuri în pictura sârbă. În colaborare cu discipolii săi, a pictat 20 de biserici. Cel mai mult timp şi efort l-a investit în pictura de icoane. A lucrat, în colaborare cu discipoli ai săi, la aproximativ 26 de iconostase: Baja, în Ungaria (Biserica "Sf. Nicolae", 1793); Novi Sad (1811), Karloviţ (1813), Zemun (Belgrad, Biserica Fecioarei Maria, 1815); Catedrala din Sremska Mitrovica (1815-1816), Vârşeţ (Biserica "Înălţării la cer a Fecioarei Maria", 1808-1809), în Serbia; Sânicolaul Mare (1809), Saravale (1811), Bálványos (1818) în România. Considerat creator de şcoală, în calitatea de reprezentant al neoclasicismului timpuriu. În atelierele sale din Timişoara şi Novisad s-au format mulţi artişti, dintre care cei mai renumiţi sunt Konstantin Danil şi Nikola Aleksić. Influenţa sa asupra artiştilor mai tineri s-a extins şi mai

Deşi precursor al neoclasicismului, viziunea compoziţională şi spaţială a icoanelor sale aparţine încă barocului tardiv, norii fiind un element formal important şi definitoriu pentru stilul său. De asemenea, relaţia dintre actorii scenelor religioase ilustrează ipostaze specifice retoricii emoţionale a barocului. O parte semnificativă din icoane este rezervată cerului. În realizarea numeroaselor iconostase la care a contribuit, s-a inspirat, după moda epocii, din gravuri realizate după lucrările unor maeştri ai *Renaşterii* şi barocului. Stilul său se defineşte printr-un desen simplu, compoziţia clară, o paletă cromatică sobră, un clarobscur idilic, fundaluri arhitecturale antichizante, cu ruine de temple greceşti, apeducte, peisaje mediteranene. Icoanele reflectă o viziune spaţială mai elaborată, mult mai aerisită decât portretele şi temele istorice. Aceasta se explică prin influenţa predecesorului său, pictorul Teodor Ilic Cesljar, reprezentant al barocului tardiv şi al rococo-ului, vizibilă mai ales în lucrările timpurii. Doar în lucrările mai târzii, ca Biserica Fecioarei Maria din Zemun, Arsenie Teodorovici şi-a exprimat în mod clar orientarea neoclasică. Stângăciile de ordin anatomic sau formal, vizibile şi la iconostasul din Oradea, la fel ca şi la iconostasul Bisericii "Sfântul Nicolae" din Gyula, se explică prin faptul că, de cele mai multe ori, acestea erau rezultatul unei munci de colaborare dintre artist şi tinerii săi discipoli[825], uneori chiar la aceeaşi icoană, astfel încât este dificil de separat contribuţia specifică a fiecărui artist. Dacă unele icoane reflectă, în mod evident, mâna unui artist talentat, altele conţin numeroase deficienţe la nivelul proporţiilor, al anatomiei, compoziţiei şi acordurilor cromatice.

Pentru pictarea bisericii, comunitatea a strâns fonduri din donaţii particulare în valoare de 2500 de florini şi a împrumutat 6000 de florini din "fondul naţional" de la Karlovitz[826].

În Contractul pentru pictarea bisericii, încheiat de comunitatea ortodoxă la 19 august 1815[827] cu Alexandru Teodorovici, acesta semnează pe ultima filă,

---

mult prin "Şcoala de Desen" din Sremski Karlovci, pe care a condus-o timp de mai mulţi ani. Un capitol special în creaţia sa artistică îl constituie portretele, dintre care s-au păstrat în jur de treizeci. Portretul lui Dositei din 1794 este primul portret civic în pictura sârbă. Acesta a fost urmat de portretele lui Abraham Mrazovića, Gavrila Bozitovca, Kiril Zivković. Doar operele sale tardive, ca iconostasul Bisericii "Pogorârea Sfântului Duh" din Buda, ilustrează o viziune compoziţională de factură neoclasică. Tendinţa neoclasică este evidentă în reducerea paletei cromatice, mai sobre şi importanţa conferită desenului. În esenţă, opera sa picturală este o interpretare neoclasică, uneori de factură eclectică a barocului tardiv (https://www.kcns.org.rs/agora/arsa-teodorovic-ikonopisac-i-portretista/?lng=lat)

825Cei mai importanţi discipoli ai săi sunt consideraţi Konstantin Danil şi Nikola Aleksić

826*Ibidem*, p. 75

827Arhivele Statului Oradea, *Parohia Ortodoxă Oradea*, fila nr. 16-19; Traducerea documentului în limba română la Gh. Liţiu, *Începuturile Bisericii cu Lună până la incendiul din 1836,* în vol. *Din activitatea bisericească a Episcopiei ortodoxe a Oradiei în ultimii două sute de ani,* Editura

în calitatea de "aurar" al icoanelor care urmau să fie realizate[828], el angajându-se, de altfel, în primele puncte ale contractului, să realizeze poleirea iconostasului, a scaunului arhieresc, a amvonului şi a tuturor lucrărilor executate de "meşterii zidari şi iconari". În ceea ce priveşte icoanele, acestea urmau să fie realizate "după ritul cuvenit, după gustul mai nou, în aşa fel ca să depăşească pe cele din biserica Velenţei".

La punctul 1 al Contractului, Alexandru Teodorovici precizează că în preţul convenit pentru pictarea bisericii, va angaja pe lângă el pe "unul din aceşti doi *pictori vestiţi*": Arsenie (fratele său) şi Ghiurcovici, pe care dintre ei îl va prefera comunitatea şi cu acela va lucra în ceea ce priveşte pictura. Din acest prim punct al Contractului, se poate deduce că în realizarea picturii, un rol decisiv l-au avut unul din cei doi pictori vestiţi sau amândoi, din moment ce există contracte pentru realizarea picturii, încheiate separat, cu fiecare dintre aceştia. Astfel, la 24 iunie 1816, a fost încheiat un contract cu Arsenie Teodorovici, pentru lucrarea de pictură propriu-zisă, în 14 puncte[829]. Sumele prevăzute pentru plata acestuia: 6500 de florini în contractul cu Arsenie Teodorovici, încă 9000 de florini (7000 de florini pentru Arsenie şi 2000 de florini pentru Sava Petrovici, ajutorul acestuia)[830], denotă rolul important care i s-a conferit lui Arsenie Teodorovici în realizarea picturii.

Pe de altă parte, sumele achitate pictorului Pavel Ghiurcovici din Karlovitz, care în iulie 1817, confirmă primirea a 1000 de florini, iar la 14 ianuarie 1818 a sumei de 1030 de florini, mai rămânând de achitat 5570 de florini, denotă faptul că şi acestuia i s-au încredinţat, de asemenea, o parte considerabilă şi relevantă a lucrărilor de pictură[831]. În Contractul încheiat la 19 iunie 1817 cu Pavel Ghiurcovici (Fig. nr. 101 a,b,c) din Karlovitz ("karloviczai lakos és pictor"), care-şi semnează numele pe ultima filă a Contractului, în limba română, cu litere chirilice, acesta se angaja să picteze şi icoana sărbătorească prevăzută cu baldachin, aluzie la icoana actuală cu tema *Încoronării Fecioarei Maria de Sfânta Treime:* "4. A Sátoros Unnepi 16. Kepehez oly nagyara fogom pingálni á mint á készen lévö Ráma mutattya". Din textul cu 11 puncte al documentului, rezultă că Pavel Ghiurcovici se angaja să realizeze de asemenea, decoraţiile murale din interiorul şi de pe bolta bisericii, precum şi decoraţia picturală a *Mormântului Domnului*: "és a Kristus Urunk Nagy Pénteki Koporsojat", menţionată şi la punctul nr. 5 al

Episcopiei Ortodoxe Române a Oradiei, 1984, p. 71-72

828Arhivele Statului Oradea, *Parohia Ortodoxă Oradea*, fila nr . 19

829Gheorghe Liţiu, *Începuturile Bisericii cu Lună până la incendiul din 1836, în vol. Din activitatea bisericească a Episcopiei ortodoxe a Oradiei în ultimii două sute de ani*, Editura Episcopiei Ortodoxe Române a Oradiei, 1984, p. 72

830*Ibidem*

831*Ibidem*

Contractului"[832] . În contract se precizează că, în afara sumei de 6500 de florini din Contractul comun cu Alexandru Teodorovici, el urma să primească de la comunitate ortodoxă, pentru întreaga muncă, 7000 de florini).

Tot în data de 19 iunie 1817[833] s-a încheiat un Contract şi cu Schütz József (Fig. nr. 102) , "profesor de desen", care se angaja să realizeze pictura cu imitaţie de marmură din absida altarului, de la pereţii corului şi ai bolţilor, din Biserica femeilor (pronaos), de la casa scării care duce spre clopote, nuanţa urmând să fie aleasă de comunitate, de comun acord cu pictorul Pavel Ghiurcovici. Comunitatea se angaja să-i achite în total pictorului suma de 2000 de florini, achitată în etape[834].

Un alt Contract a fost încheiat în data de 8 martie 1832 cu pictorul Paul Murgu (Fig. nr. 103 a,b)[835], prin care acesta se angaja să picteze 15 icoane prăznicare, icoanele de la scaunul arhieresc şi cele de la strane. Cert este că o parte din aceste icoane prăznicare sunt prevăzute în partea superioară, cu denumirea redată în limba română, cu litere chirilice (cum era firesc spre mijlocul secolului al XIX-lea), iar în partea inferioară cu alte inscripţii ale donatorilor, alături de anul 1832, anul menţionat şi în Contractul încheiat cu acest pictor. Din perspectiva acestor informaţii, toate icoanele încadrate în medalione ovale pot fi atribuite pictorului Paul Murgu, unele din chiar fiind datate cu anul 1832.

Prin tematică şi dispoziţia în registre, majoritatea icoanelor se încadrează în tipicul bizantin, dar cu o interpretare influenţată de limbajul artei occidentale. Cel mai important dimensional este registrul inferior, prevăzut cu icoane mari, rectangulare. În conformitate cu programul iconografic bizantin, pe uşile împărăteşti este reprezentată *Buna Vestire*, iar pe uşile diaconeşti *Sf. Arhanghel Mihail şi Sf. Arhidiacon Ştefan.* La stânga uşilor împărăteşti iese în evidenţă icoana împărătească a *Maicii Domnului.* Se remarcă fineţea chipului, tratat pictural, depăşind linearismul bizantin prin modelajul cu lumini şi umbre. Plasticitatea drapajului permite sugestia realistă a volumului. Morfologia barocă este prezentă prin norii decorativi şi capetele de îngeri care o flanchează pe Fecioara Maria, degradeul fin al cerului din fundal sau haloul difuz, fără contur precizat care aureolează chipurile Mariei şi ale pruncului divin. În partea inferioară a icoanei, la picioarele Mariei, este redată în slavonă o inscripţie cuprinzând numele donatorilor şi anul realizării icoanei: "Patroana jupânesei Dragoşi Andreea şi a jupânului Stupa Teodor, iulie 1817"(Fig. nr. 104).

În dreapta Fecioarei Maria e reprezentat *Sfântul Nicolae,* în veşmintele arhiereşti tradiţionale, dar cu o descriere extrem de realistă şi minuţioasă a detaliilor ornamentale, sugerând textura şi somptuozitatea materialelor. Icoana

832 Arhivele Statului Oradea, *Parohia Ortodoxă Oradea,* Dos. 4, fila 12 - 14
833Arhivele Statului Oradea, *Parohia Ortodoxă Oradea,* Dos. 4, fila 7
834*Ibidem*
835Arhivele Statului Oradea, *Parohia Ortodoxă Oradea,* Dos. 4, fila nr. 2

iese în evidenţă prin caracterul portretistic al chipului, cu trăsături umanizate, inspirate din realitate. La baza icoanei se află o inscripţie cu menţionarea numelui donatorului: "Făcută cu cheltuiala jupânului Eftimie Savici, 28 iunie 1817". Aceste două icoane împărăteşti sunt apropiate din punct de vedere stilistic şi iconografic de maniera pictorului Arsenie Teodorovici, ele având analogii cu icoane de factură similară pictate pentru biserici ortodoxe din Banatul sârbesc şi Ungaria.

Icoana împărătească a *Mântuitorului* îl reprezintă pe acesta ca învăţător. Influenţa barocă e evidentă prin plasarea lui Iisus în sfera celestă, pe fundalul unui cer valorat, specific picturii occidentale. Cu capul aureolat de un halou difuz, *Mântuitorul* este înconjurat de un vârtej de nori şi flancat de chipuri de îngeri cu o expresie de adoraţie. Cu stânga, sprijinită deasupra globului pământesc, binecuvântează, iar cu dreapta arată spre cruce, simbol al sacrificiului expiator în favoarea umanităţii. Chipul, tratat portretistic, se remarcă prin umanizarea şi individualizarea trăsăturilor. La baza icoanei se află o inscripţie cu litere chirilice, menţionând numele donatorilor care au finanţat pictura icoanei: " Patroana jupânesei Marin Floare şi a jupânului Pudera Ioan. În martie 28, 1830". În dreapta lui Iisus se află icoana *Sfântului Ioan Botezătorul*. Îmbrăcat în haine modeste, personajul e proiectat pe fundalul unui peisaj cu perspectiva cromatică[836].

Pe uşile împărăteşti e reprezentată, conform tipicului bizantin, *Buna Vestire*. Influenţa iconografiei occidentale apare în reprezentarea Mariei ca o femeie citind o carte, prezenţa norilor şi a capetelor de îngeri cu aripi, precum şi încercarea de a reda torsiunea manieristă a corpului îngerului. Pe uşile diaconeşti e pictat la dreapta Arhanghelul Mihail, iar la stânga Sfântul Arhidiacon Ştefan. Deasupra uşilor diaconeşti este redat la dreapta, martiriul acestuia, iar la stânga *Convertirea Sf. Pavel* pe drumul Damascului. Dacă în prima scenă este evident interesul pentru dramatizarea barocă a subiectului, în cea dea doua se poate remarca prezenţa luminii supranaturale sub forma unui fascicul care iradiază dinspre Iisus reprezentat în registrul celest.

Sub icoanele primului registru se află secvenţe biblice, încadrate în panouri rectangulare de mici dimensiuni, reprezentând scenele: *Iisus vorbind cu femeia samariteancă*, *Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul* în dreapta, *Fuga în Egipt* şi *Iisus potolind marea* în stânga. Pe toate aceste icoane sunt redate inscripţii greceşti cu numele donatorului: cu "cheltuiala lui Mihai Ugrai în anul 1830". În *Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul* se poate remarca spaţializarea interiorului, tratat tridimensional în maniera artei occidentale, dar şi naturalismul brutal al scenei. Scena *Fugii în Egipt* se individualizează prin pitorescul personajelor şi al peisajului. Dimensiunea poetică a scenei este conferită de prezenţa piramidelor, a munţilor şi a palmierilor, precum şi de luminozitatea

836Nicolae Firu, *op. cit.*, p. 75

cerului obţinută prin tonuri de albastru şi roz, redate cu o deosebită transparenţă.

Deasupra uşilor împărăteşti e reprezentată o variantă occidentală a temei *Cina cea de Taină*[837]. Apostolii, cu fizionomii şi gesturi veridice, sunt reprezentaţi reuniţi în jurul lui Iisus. În stânga sa apare apostolul Ioan, cu capul aplecat pe umărul Mântuitorului, iar în dreapta Iuda, schiţând un gest de apărare. Ca şi în arta apuseană, pictorul a încercat să evidenţieze reacţiile emoţionale ale apostolilor la afirmaţia făcută de Iisus. Alături de modeleul prin lumini şi umbre al personajelor şi al interiorului, un element de noutate îl constituie prezenţa pe masă a mielului pascal, aluzie la sacrificiul lui Iisus. La dreapta, în panouri rectangulare sunt scene reprezentându-l pe *Iisus umblând pe mare, Învierea lui Lazăr şi Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavril*, iar la stânga *Întâlnirea Mariei cu Elisabeta, Naşterea Sfântului Ioan Botezătorul,* respectiv *Sfinţii Apostoli Petru şi Pavel*. În scena *Vizitaţiei*, se remarcă spaţializarea icoanei prin intermediul peisajului şi a cerului valorat cromatic, frumuseţea chipului Mariei, reprezentată cu capul descoperit, în maniera artei occidentale. În loc de nimbul bizantin conturat circular, capetele celor două femei sunt înconjurate de un halou difuz.

De inspiraţie tipic occidentală este icoana *Încoronării Fecioarei Maria de către Sfânta Treime* (Fig. nr. 105), lucrare realizată, conform Contractului de la *Arhivele Statului Oradea*, de către pictorul Pavel Ghiurcovici din Karlovitz. Specifică artei occidentale, tema a fost adoptată frecvent de comunităţile ortodoxe din Banat şi Transilvania, îndeosebi prin intermediul gravurilor[838], utilizate ca model de artiştii epocii baroce, când subiectul fost relaţionat, după *Conciliul de la Trento*, cu *Immaculata Concepţie*[839]. Icoana o reprezintă pe *Fecioara Maria*, stând în picioare deasupra globului pământesc şi călcând pe şarpe, simbol al păcatului originar şi încoronată în planul celest de *Sfânta Treime.* Din punct de vedere iconografic, un element de noutate în raport cu arta răsăriteană îl constituie reprezentarea figurativă a lui *Dumnezeu-Tatăl* sub forma unui bătrân cu barbă şi nimb triunghiular, dar şi prezenţa norilor şi a capetelor de îngeri cu aripi. Fecioara Maria ţine în mâna dreaptă un lujer de crin, simbol al castităţii; chipul său, înscris într-un frumos oval, este umanizat şi inspirat din realitate. Aşezaţi pe un tron de nori, Iisus şi *Dumnezeu-Tatăl* susţin o deasupra capului său o coroană, aluzie

---

837În vechea pictură bizantină, tema nu reprezintă *Împărtăşania Apostolilor* din *Joia Mare*, de aici de pe pământ, ci “momentul principal din *Liturghia cerească*, unde liturghiseşte Însuşi Marele Arhireu Iisus Hristos, având în sobor pe Sfinţii Apostoli, pe care-i şi împărtăşeşte (grupaţi câte şase, la dreapta şi la stânga sa, n.n), înconjuraţi de Îngeri-diaconi cu cădelniţe şi ripide”, Apud C. Olariu, *Catedrala episcopală din Oradea. Partea artistică*, în *Din activitatea bisericească a Episcopiei Ortodoxe a Oradiei în ultimii două sute de ani*, editura Episcopiei Ortodoxe Române a Oradiei, 1984, p. 287, nota 35)

838Cornel Tatai Baltă, *Gravorii în lemn de la Blaj*, 1995, p. 193-194

839Idem, *Reprezentarea Încoronării Fecioarei Maria în icoanele pe sticlă,* în *Annales Universitatis Apulensis, Series Historica*, IX, 1, 2005, Universitatea “1 Decembrie 1918”, p. 93-98

la calitatea Mariei de împărătească a cerurilor. Din punct de vedere tipologic, coroana seamănă cu coroana ducală a Austriei, fiind şi un simbol al noii stăpâniri habsburgice, în timpul căreia a fost realizată biserica şi pictura. În punctul cel mai înalt al lucrării este reprezentat, într-un cerc de lumină, porumbelul Sfântului Duh. Morfologia barocă este evidentă, atât la nivelul iconografiei, cât şi în învolburarea faldurilor, plasarea scenei exclusiv în registrul celest, accesibilitatea sacrului sugerată prin umanizarea persoanelor sfinte.

De o parte şi de alta a *Încoronării Preacuratei de Sfânta Treime* sunt înşiruite, pe două niveluri succesive, praznicele împărăteşti, încadrate în medalioane ovale: *Naşterea Domnului, Botezul Domnului, Intrarea în Ierusalim, Pogorârea Duhului Sfânt, Naşterea Maicii Domnului, Aducerea la Templu a Mariei, la dreapta,* iar la stânga, *Tăierea împrejur, Întâmpinarea Domnului, Învierea Domnului, Adormirea Maicii Domnului, Înălţarea Sfintei Cruci, Soborul Sfinţilor Arhangheli Mihail şi Gavril*[840]. Inscripţiile în limba română, cu litere chirilice ale acestor icoane ("Botezul Domnului", "Întâmpinarea Domnului", "Dominica Floriilor" etc., la fel ca şi inscriţiile cu numele prorocilor) atestă realizarea lor într-o fază mai tardivă, confirmată şi de redarea în icoane a anului 1832, vizibil îndeosebi la icoana cu scena *Botezul Domnului* (Fig. nr. 106). Prin corelarea cu informaţiile contractului din 1832, aceste icoane ovale, toate de aceeaşi factură stilistică şi compoziţională, pot fi atribuite pictorului Paul Murgu.

Toate icoanele prăznicare reflectă influenţa marcantă asupra formaţiei artiştilor a tipurilor iconografice occidentale. Atât prin intermediul spaţializărilor peisagistice sau arhitecturale, cât şi prin naturalismul scenelor de interior, reprezentările se distanţează de hieratismul, stilizarea geometrică şi frontalismul, specifice canoanelor bizantine. *Învierea Domnului* este redată în varianta iconografică occidentală, în care Mântuitorul se înalţă cu un steag în mână, deasupra pietrei mormântului, răsturnată de îngeri[841] .

840Dintr-un document de la Arhivele Statului Oradea rezultă că 12 icoane (principale), de format oval, urmau să fie pictate cu scene reprezentând: *Naşterea Domnului, Circumcizia, Botezul Domnului, Aducerea la templu, Intrarea în Ierusalim, Înălţarea Domnului, Rusaliile, Adormirea Maicii Domnului, Naşterea Maicii Domnului, Înălţarea Sf. Cruci, Intrarea în biserică a Maicii Domnului, Soborul Sf. Arhangheli.* În document, se precizează şi dispunerea icoanelor de la registrul inferior al iconostasului, astfel încât să fie respectată o relaţie de corespondenţă simbolică dintre acestea şi icoanele împărăteşti. Astfel, deasupra icoanei împărăteşti a lui Hristos va trebui pictată *Învierea lui Lazăr,* iar dedesubtul ei *Femeia samariteancă;* deasupra icoanei *Sf. Ioan Botezătorul* urma să fie pictată *Naşterea Sf. Ioan Botezătorul,* iar dedesubt *Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul*; deasupra icoanei împărăteşti a *Maicii Domnului - Vizitaţia,* iar dedesubtul ei *Fuga în Egipt*; deasupra icoanei *Sf. Nicolae - Întâlnirea dintre Petru şi Iisus pe mare,* iar dedesubt *Iisus pe mare,* program iconografic ce afost aplicat doar parţial .

841Constantin Olariu, *Catedrala episcopală din Oradea. Partea artistică*, în *Din activitatea bisericească a Episcopiei Ortodoxe a Oradiei în ultimii două sute de ani*, Editura Episcopiei Ortodoxe

În icoana *Adormirii Maicii Domnului*, aluzie la hramul bisericii, artistul a reprezentat doi episcopi ortodocşi care binecuvântează cu ambele mâini. Ei pot fi consideraţi o aluzie simbolică la cei doi episcopi ortodocşi ai oraşului din perioada de început a instituirii dominaţiei habsburgice asupra Oradiei: Efrem Banianin, menţionat ca titular al Episcopiei ortodoxe a Oradiei în *Diploma Deopoldină* din 1695, singurul episcop găsit în oraş de habsburgi, respectiv urmaşul său Petru Hristofor. Începând din 1712 până în 1920, Episcopia Ortodoxă din Oradea nu a putut avea reprezentanţi proprii, comunitatea ortodoxă din oraş ajungând sub patronajul episcopilor sârbi şi ulterior români ai Aradului, care au beneficiat de sprijinul Mitropoliei din Karlovitz. Pe plan local, atribuţiile administrative, educaţionale sau de ordin confesional au fost preluate de un consistoriu în frunte cu un vicar sau protopop.

În icoana *Naşterii Domnului* se poate constata simbioza barocă a planurilor uman-sacru prin naturalismul personajelor, respectiv prezenţa luminii care simbolizează caracterul divin al Pruncului. O parte a icoanelor prăznicare (*Naşterea Domnului, Botezul, Intrarea în Ierusalim*) sunt plasate pe fundalul unor peisaje picturale în care iluzia depărtării spaţiale este sugerată, în maniera picturii apusene, prin diluţia tonurilor. Se remarcă de asemenea, peisajul cu detalii arhitecturale din icoana *Intrării Domnului în Ierusalim*. Şi în celelalte scene, autorul a renunţat la caracterul static şi hieratic al personajelor, precum şi la stilizarea lineară, în favoarea unor reprezentări realiste şi picturale, cu individualizări portretistice. În acest sens, sunt relevante relaţionarea firească a personajelor, surprinderea volumului şi a mişcărilor corpului, modul de redare a drapajului care cade liber în falduri ample, fizionomiile realiste, umanizate, sugerând participarea emoţională a personajelor.

Naturalismul scenelor rezultă deopotrivă, din sugestia tridimensionalităţii, care înlocuieşte perspectiva inversă şi fondul de aur bizantin. Astfel, indiferent dacă scenele sunt plasate în peisaj sau se desfăşoară în interioare, succesiunea planurilor este sugerată prin jocul degradeurilor cromatice. Umanizarea sacrului se realizează în maniera picturii occidentale prin realismul personajelor, dar şi prin tratarea unor scene religioase în maniera unor scene de gen (*Naşterea Maicii Domnului, Întâmpinarea Domnului*). Cu acelaşi naturalism este tratată şi tema *Adormirii Maicii Domnului*. La fel ca în celebra lucrare a lui Caravaggio, compoziţia este simplificată prin renunţarea la atributele ce aparţin temei în interpretarea tradiţională. Şi aici autorul a obţinut umanizarea subiectului, pictând moartea unei femei simple. Lipsa de idealizare a personajelor, figurile simple şi umane ale apostolilor accentuează forţa expresivă a scenei.

Române a Oradiei, 1984, p. 288; Agata Chifor, *Imaginarul sacru la Oradea între tradiţie bizantină şi baroc*, Editura Arca, Oradea, 2008, p. 23-25

În registrul următor, integrat coronamentului sunt reprezentaţi prorocii (*Isaia, Ieremia, Ezechiel, Daniel*), grupaţi câte doi de o parte şi cealaltă a compoziţiei centrale *Coborârea de pe cruce.* Influenţa barocului este evidentă în amestecul de naturalism şi irealism, accentul pe latura emoţională, exteriorizarea patetică a suferinţei Mariei. Prorocii sunt reprezentaţi în picioare, pe fundalul unor peisaje luminoase, cu ceruri valorate şi orizontul plasat foarte jos. O parte dintre prooroci (*Moise, Solomon, David, Aron*) sunt dispuşi în partea superioară a coronamentului, flancând crucea cu molenii. Se remarcă prin expresivitatea detaliilor, figura lui Aaron, cu toiagul înflorit şi o cădelniţă, atributele sale consacrate[842]. E reprezentat în mărime naturală, într-o încăpere cu podeaua pictată iluzionist pentru a crea impresia de perspectivă, poartă tiara specifică, prevăzută la bază cu o plăcuţă de aur şi veşminte preoţeşti ample, decorate cu tiv din fir de aur şi ciucuri poleiţi. Drapajul veşmintelor, redat pe baza unui fin joc de lumini şi umbre, creează un efect de *trompe l' oeil* tipic baroc. Cu gesturi retorice ale mâinilor, prorocii îl prevestesc şi îl indică privitorului pe Iisus răstignit, centrul de interes al Crucii cu molenii.

Reprezentată în partea superioară a iconostasului, scena *Plângerii lui Iisus* are accente patetice, exprimând în manieră barocă, intensitatea emoţională a personajelor[843].

Consideraţiile regretatului istoric de artă, Acad. Virgil Vătăşianu referitoare la stilul pictorului Ştefan Teneţchi sunt valabile şi pentru stilul pictural al iconostasului de la Biserica cu Lună. În mod similar acestuia, autorii decoraţiei picturale a iconostasului din Oradea "transpun teme iconografice ortodoxe într-un stil plastic, subliniind volumul figurilor, introducând gradări de umbre şi lumini, străduindu-se să dea o expresie mai realizată figurilor şi scenelor"[844].

Pictorului orădean Gölsz Jakab[845] i se datorează probabil, pictura

---

842M. Bocian, U. Kraut, I. Lenz, *Dicţionar de personaje biblice*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1996, p. 3

843Agata Chifor, *Imaginarul sacru la Oradea între tradiţie bizantină şi baroc*, Editura Arca, Oradea, 2008, p. 22

844Virgil Vătăşianu, *Arta în Transilvania de la începutul secolului al XVII-lea până în primele decenii ale secolului al XIX-lea*, în *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970, p. 193

845Pictor de origine germană, iniţial se semnează în lucrări sub numele german Aiber Schlag şi după consacrarea ca artist sub pseudonimul Jakob Kelsz. În limba maghiară semnătura sa apare sub forma Gölcz şi Gölsz (influenţată de pronunţia numelui în maghiară). Pictor activ în Oradea în sec. al XIX-lea, unde a realizat portrete şi picturi de altar. În 1832 a restaurat picturile de altar din Bazilica romano-catolică, iar în 1835 a pictat la comandă un portret al împăratului austriac Ferdinand al V-lea. Tot el a realizat pictura altarului şi a celor 14 opriri (*Statio*) ce alcătuiau *Calea Crucii* pe Dealul Calvariei din Oradea, azi Dealul Ciuperca. În 1827 a pictat altarul principal al Bisericii romano-catolice *Pogorârea Sf. Duh* (fosta Biserică a franciscanilor), pictură refăcută în 1876 de Friedrich Silcher (Biró József, *op.cit.*, p. 87).

baldachinului *Sf. Epitaf*, prevăzut cu scene ilustrând "Calea Crucii", temă de inspiraţie occidentală. Astfel, la 6 februarie 1825 s-a încheiat un Contract de pictură cu Jakab Gölsz (ultimul, după Gh. Liţiu), prin care acesta se angaja să execute 3 icoane mari şi 12 mai mici, reprezentând *Patimile Domnului*. În mod evident, cele 12 icoane inspirate din *Patimile Domnului* nu puteau fi în acest număr, nici la iconostas, nici în cadrul vechii picturii murale, ale cărei secvenţe sunt cunoscute[846]. În favoarea realizării icoanelor "mai mici" de Jakab Gölsz, pledează faptul că la 24 mai acelaşi an 1825, comunitatea achita 133 florini pentru pictarea icoanelor de la *Mormântul Domnului*:"Feljegyzése azon érdemes Uraknak a kik Kristus Urunk Koporsóljára levö képek pingálására jóakartjából most fizetek"[847]. Icoanele mici, de pe baldachin reprezintă pe latura din spate: *Batjocorirea lui Hristos, Purtarea Crucii, Căderea lui Iisus cu crucea*; pe latura dreaptă: *Mântuitorul primind crucea, Pironirea pe cruce, Învinovăţirea Mântuitorului de farisei, Pe Drumul Calvarului*; pe latura stângă: *Flagelarea, Veronica ştergând faţa Mântuitorului, Iisus în faţa lui Pilat, Pe Drumul Calvarului*[848]. Un argument al realizării acestor icoane de Jakab Gölsz îl constituie faptul că acest pictor a reluat tema *Drumului Crucii* (specifică picturii occidentale), atunci când a realizat picturile destinate celor 14 "Opriri" ale *Drumului Crucii*, care se aflau iniţial pe Dealul Oradiei. De asemenea, i se atribuie o reprezentare a *Răstignirii* din fosta Capelă a capucinilor din Oradea.

Un element de originalitate şi în acelaşi timp un unicat în cadrul iconografiei ortodoxe îl reprezintă redarea chipului unui laic sub pretextul "icoanei celei nefăcute de mână a Mântuitorului" (*acheiropoiton*), de tipul "Sfintei Năframe", o temă comună iconografiei răsăritene şi celei occidentale. Prototip al imaginii lui Hristos în iconografia bizantină, icoana redă imaginea *Mântuitorului* cu nimb sau aureolă, încadrată de iniţialele greceşti IC-XC.

Prezentă şi în Biserica cu Lună, icoana (care în prezent poate fi văzută în Muzeul bisericii) prezintă două deosebiri fundamentale în raport cu prototipul bizantin. Deşi de dimensiuni reduse (30x40cm), icoana a fost plasată iniţial la înălţimea interioară maximă a bisericii (15m), pe cheia de boltă a arcului triumfal. Cealaltă deosebire constă în faptul că deşi teoretic ar trebui să fie o reprezentare a *Mântuitorului*, chipul este lipsit de atributul sfinţeniei sau al divinităţii[849]. Realizată în ulei pe pânză şi încadrată într-o ramă de lemn, pictura de format oval reprezintă

846Gheorghe Liţiu, *op.cit.*, p. 73, cu trimitere la doc. de arhivă din Dos 5 , fila 9

847*Ibidem*, cu trimitere la Arh. Stat. Oradea, Dos. 5, fila 11-12, documentul atestând finalizarea şi achitarea la acea dată a icoanelor de la Mormântul Domnului

848 Constantin Olariu, *Catedrala episcopală din Oradea. Partea artistică*, în vol. *Din activitatea bisericească a Episcopiei ortodoxe a Oradiei în ultimii două sute de ani*, Editura Episcopiei Ortodoxe Române a Oradiei, 1984, p. 285, picturile sunt atribuite fraţilor Teodorovici

849*Ibidem*, p. 304

chipul unui laic cu barbă şi plete.

În opinia lui Constantin Olariu, "din multele chipuri ale lui Horia, care circulau în epocă, [românii] au ales unul care să se asemene cât mai mult cu chipul *Mântuitorului*", "una din imaginile care îl reprezintă pe Horia frontal, iar nu în profil sau semiprofil"[850].

Mărturie a interdependenţei dintre *Edictul de Toleranţă* din 1781 al lui Iosif al II-lea, evenimentele răscoalei de la 1784 şi construirea Bisericii cu Lună, portretul lui Horea[851] este cu certitudine o operă originală, provenită din epoca barocului tardiv de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea. Dacă prezenţa simbolurilor imperiale în biserică putea fi considerată firească în contextul epocii (coroana reprezentată în icoana centrală *Încoronarea Preacuratei de Sfânta Treime),* în schimb reprezentarea unui portret al lui Horea nu ar fi fost îngăduită de autorităţi. De aceea, în acest caz au fost luate măsuri de precauţie pentru a evita intervenţia cenzurii. Din acest considerent, icoana a fost pictată sub forma unei sinteze fizionomice între chipul *Mântuitorului* şi cel al lui Horea (Fig. nr. 106 a). Tipologia nasului, a mustăţii şi a părului care încadrează fruntea înaltă denotă această simbioză a trăsăturilor, sugerând o contopire a celor două chipuri sub semnul destinului tragic şi al comuniunii în suferinţă (Fig. nr. 106 a). Înălţimea la care trebuie privit portretul, corelată cu dimensiunile mici ale acestuia făceau practic imposibilă recunoaşterea figurii revoluţionarului român.

"Pseudo-năframa" din Biserica cu Lună este un exemplu original de ambivalenţă a imaginii în iconografia răsăriteană, în care chipul *Mântuitorului,* cu tipologia de "om al durerii din năframa Veronicăi"[852] se contopeşte fizionomic cu cel al lui Horea. Pictura se înscrie în tradiţia iconografică a "imaginii divine nefăcute de mâna omenească", temă analizată de istoricul de artă Victor Ieronim Stoichiţă prin exemplificări din creaţia pictorilor baroci Domenico Fetti, Philippe de Chamagne, Zurbarán. În acelaşi timp, tema a fost ilustrată şi de numeroşi artişti rămaşi anonimi, cum este şi cazul lucrării din Muzeul Bisericii cu Lună[853]. Integrându-se tradiţiei imaginii divine nefăcute de mâna omenească, de tipul celei imprimate pe năframa Veronicăi, lucrarea se remarcă prin redarea în *trompe l`oeil* a pânzei ce poartă chipul lui Iisus, având analogii cu interpretările occidentalizante

850*Ibidem*, p. 306

851*Portretul lui Horea*, pictură în ulei pe pânză, aşezat (iniţial la cheia de boltă, deasupra iconostasului Bisericii cu Lună, 1816-1831, în *Obiecte de artă veche bisericească din colecţia muzeală a Episcopiei Ortodoxe Române a Oradiei* (tip. cu binecuvântarea PSS. Vasile Coman, Episcopul ortodox al Oradiei), il. nr. 2; Agata Chifor, *Imaginarul sacru la Oradea între tradiţie bizantină şi baroc*, Editura Arca, Oradea, 2008, p. 16-17

852Sofian Boghiu, *Chipul Mântuitoului în iconografie*, Editura Bizantină, Bucureşti, 2001

853Victor Ieronim Stoichiţă, "Adevărata icoană "a lui Francisco de Zurbaran, în *Efectul Don Quijote. Repere pentru o hermeneutică a imaginarului european,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 90-111

ale temei. Iluzionismul pictural este determinat de faptul că icoana se vrea "înscenarea" barocă a unei pânze întinse şi agăţate în două cuie, lăsând un spaţiu gol în partea superioară a ramei.

Exprimând o analogie între *Patimile* Mântuitorului şi sfârşitul la fel de tragic al conducătorului răsculaţilor români de la 1784, icoana, a cărei semnificaţie simbolică era evidentă doar pentru români, avea menirea de a păstra în memoria colectivă imaginea lui Horea, simbol al luptelor acestora pentru recunoaşterea dreptului la egală îndreptăţire etnică şi confesională, exprimat şi sub forma dreptului de a-şi ridica o biserică proprie în *Oraşul Nou.* Pictura originală, aflată acum în Muzeul "Roman Ciorogariu" a fost înlocuită cu o reprezentare tardivă a martirului român, plasată tot la cheia de boltă a arcului de deasupra iconostasului.

Pictura cu imitaţie de marmură de la iconostas, cor, partea inferioară a pereţilor, scara ce duce la clopote şi din "Biserica femeilor" a fost realizată, conform Contractului din 1817, de pictorul Schütz Jozsef[854]. El a fost probabil, autorul arabescurilor fin desenate care încadrau reprezentările de sfinţi de pe bolta bisericii. Aşa cum reiese din fotografiile aflate la Arhivele Statului Oradea, scenele, delimitate de rame pictate, erau redate asemenea unor tablouri dreptunghiulare (pe pereţii navei) şi ovale (pe boltă), temele de pe pereţi fiind izolate unele de celelalte de părţi de zidărie fără picturi. Iniţial, în glafurile ferestrelor erau pictate ornamente similare cu cele aflate pe arcele bolţii.

Din punct de vedere formal, arabescurile pictate iluzionist, în frescă, pe bolta Bisericii cu Lună seamănă pregnant cu decoraţia realizată de Arsenie Teodorovici în anul 1827 pe bolta Bisericii ortodoxe "Sfântul Nicolae" din Gyula (astăzi în Ungaria). Acestea din urmă constituie o mărturie importantă, de epocă, despre stilul acestui pictor în domeniul frescei cu tematică religioasă (Fig. nr. 106b). Sunt identice, la cele două monumente ortodoxe, decoraţiile iluzioniste cu şiruri de rozete pictate, dispuse în benzi, la fel ca ritmarea pereţilor prin pilaştri decoraţi cu capiteluri compozite poleite. Aceste decoraţii, alcătuite din benzi cu meandre şi rozete, au fost refăcute, la Biserica cu Lună, de pictorul Eremia Profeta din Bucureşti. Arsenie Teodorovici, probabil în colaborare cu Pavel Ghiurcovici, a realizat şi pictura murală iniţială, cu secvenţele *Iisus în Grădina Ghetsemani şi Vindecarea slăbănogului la scăldătoarea Vitezda* (pe peretele de nord), respectiv *Adormirea Maicii Domnului*, hramul bisericii şi *Plata dajdiei* (pe peretele sudic). Deteriorate, aceste secvenţe au fost înlocuite de actuala pictură murală realizată de Eremia Profeta[855].

Icoanele mai mici ale iconostasului, icoana *Sf. Ioan Gură de Aur* de pe

---

854Arhivele Statului Oradea, *Parohia Ortodoxă Oradea*, Ds. Nr. 4 , fila 6

855Agata Chifor, *Imaginarul sacru la Oradea între tradiţie bizantină şi baroc*, Editura Arca, 2008, p. 72-79

tronul arhieresc, icoanele de la cele două strane (*Sfântul Chiril* şi *Sfântul Metodie; Sfântul. Damaschin* şi *Sfântul Arsenie*) şi amvon au fost atribuite de Nicolae Firu pictorului Paul Murgu din Timişoara[856]. Sfântul Chiril e reprezentat arătând privitorului o carte deschisă cu alfabetul chirilic, aluzie la tradiţia bisericească răsăriteană, la "forma mentis de sorginte romano-bizantină şi influenţă bizantino-slavă", în opinia Acad. Ioan Aurel Pop[857].

Bolta rămasă albă a bisericii a fost înzestrată cu fresce decorative de pictorul occidentalizant Jacob Gölsz. Acesta reprezentase pe bolta din faţa altarului- Domnul Savaot înconjurat de cetele îngereşti[858], iar în colţuri, pe cei patru evanghelişti. Pe bolta naosului au fost redate în frescă scenele *Înălţarea Domnului, Schimbarea la faţă, Ieşirea lui Noe din corabie, Jertfa lui Avraam*[859]. Lucrările de pictură au fost finalizate la sfârşitul anului 1831, iar ceremonia de sfinţire a avut loc în 11 iunie 1832[860].

d. Iconostasul Bisericii greco-catolice "Sfântul Gheorghe"(sfârşitul secolului al XVIII, c. 1796 -începutul secolului al XIX-lea)

În *Şematismul Episcopiei greco-catolice din anul 1828* este menţionată parohia ridicată în 1796 în Olosig, cu hramul Sfântul Gheorghe: "Varad Olaszi pro parte Valachorum, Oppidum Episcopale: Parochia erecta 1796, Ecclesia ad S. Georgium Martyrem"[861]. Această biserică a fost reconstruită în stil neoromanic în anul 1858 de episcopul romano-catolic Szaniszló Ferenc, care a demolat biserica mai veche, construită iniţial de iezuiţi în 1772[862].

Deşi biserica actuală aparţine stilului eclectic, reflectând pasiunea epocii pentru reeditarea stilurilor medievale, iconostasul reflectă amprenta stilistică a barocului tardiv, atât la nivelul decoraţiei sculpturale, cât şi al picturii. De dimensiuni mai mici decât celelalte iconostase din Oradea, acesta este divizat, în maniera barocului, în registre delimitate prin elemente structive şi decorative

856Nicolae Firu, *Monografia Bisericii Sfintei Adormiri din Oradea*, 1934, p. 77
857 Ioan Aurel Pop, Ioan Bolovan, *Istoria Transilvaniei*, Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Editura Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016, p. 79
858Arhivele Statului Oradea, *Parohia Ortodoxă Oradea*, Ds. 19, fila 4
859Nicolae Firu, *Monografia Bisericii Sfintei Adormiri din Oradea,* 1934, p. 75
860În 1977 pictura murală veche a fost înlocuită cu o pictură nouă realizată în frescă de pictorul bisericesc Eremia Profeta (1914-2002) din Bucureşti. Acesta a păstrat o parte din temele iniţiale: *Adormirea Maicii Domnului*, hramul bisericii a rămas tot pe peretele sudic, *Iisus în Grădina Ghetsemani*, tot pe peretele de nord
861*Schematismus venerabilis cleri Magno-Varadinensis Graeci-Ritus Catholicorum pro Anno MDCCCXXVIII*, p. 47
862Papp Lajos, *Nagyvárad. Városismertetés*, Oradea, 1943, p. 84

specifice stilului. Se remarcă registrul icoanelor împărăteşti, mai mare decât celelalte. Cu personaje în mărime naturală, icoanele acestuia sunt încadrate de coloane elegante, terminate cu capiteluri compozite, cu fusul decorat, din loc în loc, cu trandafiri poleiţi. În stânga uşilor împărăteşti, e redată într-o manieră picturală mai liberă, *Maica Domnului cu Pruncul*, cu un lujer de crin în mână. În dreapta uşilor e redat *Iisus*, în hiton roşu, cu pelerină albastră; binecuvântează cu dreapta, iar în stânga ţine o cruce monumentală. În stânga Maicii Domnului e reprezentat *Sfântul Nicolae,* cu veşmintele specifice şi coroana arhiepiscopală. În dreapta lui Iisus e redat *Sfântul Ioan Botezătorul.* Maniera similară de abordare a fondului, sugerând haloul galben auriu al persoanelor sfinte, denotă realizarea acestor icoane de acelaşi autor. Se remarcă aspectul portretistic, realist al chipurilor, care sunt inspirate din realitate şi se distanţează de canoanele bizantine. Cea mai puţin realizată artistic este icoana Sfântului Ioan Botezătorul, care denotă o intervenţie ulterioară, neprofesionistă (confirmată şi de inscripţia tardivă, în limba română: "Iată, Mielul lui Dumnezeu").

Pe uşile împărăteşti, cu traseul arcuit expresiv în formă de vioară, e redată *Fecioara Maria*, în maforion roşu şi rochie albastră, cu aureolă, citind îngenuchiată, din *Cartea Sfântă*, aşezată pe o masă. În spatele ei se vede un baldachin baroc de culoare verde, în dreapta acestuia, fiind sugerată prezenţa luminii divine. Pe cealaltă uşă, e reprezentat *Sfântul Arhanghel Gavril* cu un lujer de crin în mână. Atât în cazul acestor icoane, cât şi al celor mici, din registrul inferior, este evidentă stângăcia desenului, a detaliilor anatomice şi o anumită stridenţă a raporturilor cromatice, explicabilă probabil, prin realizarea acestor iconostase în cadrul unei colaborări dintre maeştri şi discipoli (la fel ca şi în cazul Bisericii cu Lună).

Pe uşile diaconeşti se remarcă o reprezentare pitorească, dar cu stângăcii în redarea degetelor a *Sfântului diacon Ştefan* (Fig. nr. 107), cu cădelniţa în mână şi a *Sfântului diacon Laurenţiu* ("Lavrentie", cu litere chirilice vechi), având ca atribut un recipient cu mir. Sunt îmbrăcaţi amândoi în haină preoţească albastră, tivită cu broderii aurite, având deasupra stihar alb, decorat cu cruci aurii.

Deasupra uşilor împărăteşti e redat într-un cartuş baroc, chipul lui Iisus, de tipul icoanei nefăcute de mână, imprimate pe năframa Veronicăi. Centrul de interes al iconostasului îl constituie, la fel ca la iconostasul Bisericii ortodoxe "Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavril" din cartierul Velenţa, o reprezentare monumentală, de factură occidentală a *Coborârii de pe cruce* (Fig. nr. 108). Se remarcă patetismul, tipic baroc, al gesturilor şi poziţiilor corporale, adecvat dramatismului temei. Reprezentarea a constituit o sursă de inspiraţie pentru pictorul Antal Szirmai, care a reluat tema *Coborârii de pe cruce,* într-o intepretare asemănătoare, la iconostasul Catedralei greco-catolice "Sfântul Nicolae" din Oradea.

Imaginea constituie axul de simetrie al iconostasului, fiind încadrată

lateral de două registre, primul consacrat praznicelor împărăteşti, în medalioane octogonale, iar al doilea, reprezentând şirul apostolilor, cu atributele lor.

De factură occidentală, icoanele praznicelor reprezintă de la stânga la dreapta: *Naşterea Domnului* cu închinarea păstorilor, *Botezul Domnului, Intrarea în Ierusalim, Schimbarea la Faţă, Înălţarea Domnului şi Pogorîrea Duhului Sfânt,* dispuse câte trei, de o parte şi alta a temei centrale. Modalitatea de tratare a liniei şi culorii, alături de rezolvările spaţiale şi compoziţionale denotă influenţa stilului neoclasic.

Deasupra praznicelor e redat şirul apostolilor, cu învolburări baroce ale faldurilor. Sunt reprezentaţi câte şase, de o parte şi de alta a icoanei centrale, fiind însoţiţi de atributele specifice: crucea în formă de X - *Sfântul Andrei*, sabia- *Sfântul Pavel,* fierăstrău- *Sfântul Simon Zelotul,* ciomag- *Sfântul Iuda Tadeul*, cruce înaltă- *Sfântul Filip* etc. Evanghelia deschisă apare ca atribut consacrat al celor patru Evanghelişti, dar şi alături de alte atribute specifice, la ceilalţi apostoli.

Coronamentul iconostasului este alcătuit din medalioane ovale, tipice barocului tardiv, pictate cu şirul proorocilor. Cu chipuri vizionare, aduse în prim-planul icoanelor, ei încadrează câte şase, motivul central al *Crucii cu molenii.* Se remarcă, în partea stângă, Moise cu *Tablele Legii* şi fratele său Aaron, cu mitra specifică şi ofranda de pâine, anticipare a *Euharistiei* creştine (amândoi în veşminte preoţeşti de culoare albastră); regele David, în roşu, cu coroană, cântând la harpă etc.).

Se remarcă aspectul portretistic al icoanei *Sfântului Nicolae,* a cărui vestimentaţie aminteşte de *Portretul episcopului Kiril Zivkovic*, realizat de Arsenie Teodorovici[863]. În ansamblu, iconostasul trimite la prototipuri iconografice preferate în ambianţa picturii sârbe, realizate în perioda de tranziţie de la barocul tardiv la stilul neoclasic. Din punct de vedere stilistic, cromatic şi compoziţional, icoanele sunt apropiate de maniera promovată de pictorul Arsenie Teodorovici şi discipolii formaţi la şcoala de desen a acestuia.

În 1948, odată cu decretul comunist de desfiinţare a Bisericii greco-catolice, Biserica "Sfântul Gheorghe" a devenit parohie ortodoxă. În 2013 monumentul a fost retrocedat confesiunii greco-catolice, în prezent fiind utilizat alternativ de credincioşii ambelor culte.

e.Iconostasul Catedralei greco-catolice "Sfântul Nicolae",1892, Antal Szirmai

Antal Szirmai a realizat deopotrivă, pictura iconostasului Catedralei greco-catolice "Sfântul Nicolae" [864], prevăzut cu 40 de icoane dispuse în trei registre,

---

863 http://thearthistoryjournal.blogspot.com/2011/06/blog-post.html

864Agata Chifor, *Un monument al barocului târziu: Biserica Sfântul Nicolae din Oradea,* în vol. *Sub zodia Vătăşianu. Studii de istoria artei* (coord. Marius Porumb, Aurel Chiriac), Academia Română, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Muzeul Ţării Crişurilor Oradea, Editura

care se îngustează succesiv spre vârf, marcat printr-o cruce cu raze pe care e pictat Iisus răstignit. Reprezentările, înscrise în panouri dreptunghiulare, în registrul inferior al icoanelor împărăteşti şi în medalioane ovale la registrele superioare, sunt încadrate cu o reţea fină de ghirlande, traforate şi poleite. Registrul icoanelor împărăteşti, delimitat de un soclu şi o cornişă proeminente iese în evidenţă prin dimensiunile mai mari ale icoanelor şi prin accentuarea volumului colonetelor adosate, prevăzute cu capiteluri compozite şi baze poleite. Deasupra acestui registru, care îmbină funcţia structivă cu cea estetică, urmează un registru median mai larg, alcătuit din două rânduri de icoane consacrate praznicelor împărăteşti. La acest nivel, icoanele sunt alăturate vertical, două câte două, atât prin masa decoraţiei vegetale poleite, cât şi prin delimitarea spaţială cu ajutorul unor colonete mai subţiri. Cea de-a doua cornişă, mai îngustă, delimitează registrul superior racordat prin volute. Şi acest nivel grupează două rânduri de icoane alăturate vertical două câte două, conţinând reprezentările apostolilor în mărime naturală. Decoraţia traforată, dispusă echilibrat, încoronează registrul icoanelor împărăteşti şi uneşte icoanele în cadrul registrelor cu aceeaşi sferă tematică. Ornamentaţia de tip bizantin se îmbină şi aici cu elemente baroce, cum sunt colonete pictate cu imitaţie de marmură, medalioane elipsoidale, volute, capiteluri compozite poleite, capete de îngeri, draperii, motivul de panglici împletite.

Caracterul eclectic al iconostasului este evident prin îmbinarea tipicului bizantin în dispunerea scenelor în cadrul registrelor, cu o redare tipică picturii occidentale. Ignorarea canoanelor bizantine este evidentă în naturalismul fizionomiilor, gesturilor, al vestimentaţiei şi interioarelor, în renunţarea la tipizarea şi spiritualizarea ascetică a personajelor, la gruparea acestora în conformitate cu prevederile erminiilor. De exemplu, scena *Bunei Vestiri* de pe uşile împărăteşti reflectă ipostaza occidentală, atât prin manierismul gesturilor, cât şi prin redarea Fecioarei Maria sub forma unei femei citind din Biblie. Este semnificativă redarea Arhanghelului Gavril, plasat pe diagonală, într-un elan al corpului preluat de drapajul minuţios al faldurilor. Registrul inferior, cel mai amplu, conţine icoanele împărăteşti, în dreapta uşilor-Iisus binecuvântând cu globul pământesc în mână, în stânga- Maica Domnului cu Pruncul. Aceasta din urmă ilustrează tipul iconografic *Eleusa*, evidenţiindu-se prin frumuseţea chipului, tratat pictural, sugestia volumului şi a drapajului veşmintelor prin recursul la nuanţări cromatice. Umanizarea şi individualizarea expresiilor este evidentă şi la celelalte reprezentări din acest registru (*Iisus, Sfântul Ioan Botezătorul, Sfântul Nicolae*), datorându-se abandonării linearismului folosit în pictura tradiţională bizantină.

Nereamia Napocae, Cluj, 2002, p. 143-144, Agata Chifor, *Oradea barocă*, Editura Arca, 2006, p. 228-230

Figurile personajelor exprimă, indiferent de vârstă, noţiunile de sfinţenie şi puritate morală, relevând însă şi talentul portretistic al autorului. În acest sens, se remarcă profunzimea privirii, care se adresează credinciosului, anulând impresia de atemporalitate. Nici aureolele nu mai sunt redate linear, ci exclusiv cromatic, printr-o nuanţă de galben pal. La icoana de hram a Bisericii, consacrate *Sfântului Nicolae,* reţine atenţia descrierea minuţioasă a detaliilor vestimentare şi prezenţa inedită, de inspiraţie occidentală, a unui înger care ţine în mâini *Cartea Sfântă*, cu corpul învăluit de un nor. Deasupra uşilor diaconeşti, prevăzute cu reprezentările *Sfântului Ştefan*, respectiv a *Arhanghelului Mihail* sunt redate, în spirit realist, *Intrarea Domnului în Ierusalim*, respectiv *Învierea lui Lazăr*. Ambele se remarcă prin complexitatea schemelor compoziţionale, sugestia firească a spaţiului prin valoraţiile cromatice ale cerului, dinamica gesturilor, exteriorizând reacţiile emoţionale ale personajelor. Deasupra uşilor împărăteşti, pe timpanul încoronat de un arc semicircular central, reţine atenţia o reprezentare de factură occidentală a *Cinei de Taină*. O parte din detalii, dispunerea centrală a lui Iisus pe un fundal luminat prin trei ferestre deschise spre peisaj, gestica personajelor, intenţia de a nota reacţiile psihologice amintesc de celebra lucrare a lui Leonardo da Vinci. Cel de-al doilea registru conţine praznicele împărăteşti, precum şi scene inspirate din faptele lui Iisus, situate de o parte şi de alta a compoziţiei centrale, reprezentând *Coborârea de pe cruce*. Încadrate în medalioane, scenele: *Buna Vestire, Naşterea Domnului, Întâmpinarea Domnului, Iisus la 12 ani în mijlocul cărturarilor, Botezul Domnului, Vindecarea orbului, Schimbarea la faţă, Învierea, Înălţarea Domnului, Pogorârea Duhului Sfânt, Adormirea Maicii Domnului, Întâlnirea Mariei cu Elisabeta,* se remarcă prin redarea perspectivei cu ajutorul valoraţiilor cromatice şi prin spaţializarea încăperilor, umanizarea persoanelor sfinte, naturalismul gesturilor, veşmintelor, interioarelor, redate uneori în maniera unei scene de gen. Se remarcă prezenţa lui *Dumnezeu-Tatăl*, reprezentat în manieră occidentală ca un bătrân cu barbă în icoana *Adormirii Maicii Domnului*, precum şi prezenţa miraculoasă a îngerilor în scena *Botezului.* Cel mai larg spaţiu este acordat icoanei centrale, reprezentând *Coborârea de pe cruce*, pictată pe lungimea a două registre. Scena impresionează prin naturalism şi autenticitate, prin accentuarea laturii emoţionale (Fig. nr. 109). În maniera picturii baroce occidentale, este sugerată alunecarea corpului neînsufleţit al lui Iisus, devenit centrul de interes al unei compoziţii în diagonală. Conţinutul uman al subiectului este amplificat prin accentuarea ideii de suferinţă, evidentă şi în exteriorizarea patetică a durerii Maicii Domnului, reprezentată în stare de leşin la baza crucii. Dramatismul scenei, atmosfera de tristeţe pe care o exprimă figurile personajelor sugerează comuniunea în suferinţă, identificarea cu *Patimile* lui Iisus. Mai îngust, ultimul registru este consacrat apostolilor, reprezentaţi în picioare în medalioane ovale.

Realizate la sfârşitul secolului al XIX-lea, dar reevaluând cuceririle

barocului în domeniul picturii plafonante, frescele lui Antal Szirmai constituie unul din cele mai frumoase ansambluri picturale cu caracter ecleziastic din spaţiul transilvănean.

D. PICTURI ŞI TEME BAROCE REPREZENTATIVE DIN COLECŢIA DE PICTURĂ UNIVERSALĂ A MUZEULUI ŢĂRII CRIŞURILOR ORADEA

a.De la manierism spre baroc: o interpretare inedită a "Patimilor", Şcoala lui Michiel van Coxcie, prima jumătate a secolului al XVI-lea

Databil în prima jumătate a secolului al XVI-lea, tabloul "Iisus şi cei doi tâlhari"[865](Fig. nr. 110) din Colecţia de Pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor Oradea are ca subiect o secvenţă inspirată din relatarea biblică a *Răstignirii.*

Ilustrând o interpretare a *Patimilor,* specifică Ţărilor de Jos, dar şi ecouri ale viziunii sculpturale a lui Michelangelo, lucrarea a fost atribuită de istoricul de artă Alexandru Avram pictorului Marten Jacobsz van Heemskerck, respectiv Şcolii acestuia: "opera unui pictor flamand, provine, probabil, din atelierul celebrului Marten Jacobsz van Heemskerck (1498-1574)"[866]. Realizată în mod cert sub influenţa picturii italienizante, promovate în Ţările de Jos, atât de pictorul olandez Marten van Heemsckerck (1489-1574)[867], cât şi de flamandul Michiel van

865 *Registrul de Pictură al M.T.C.*, Atrib. Marteen van Heemskercke, *Iisus şi cei doi tâlhari*, ulei pe lemn, 800x1035mm, nesemnat, nedatat, Colecţia de pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor Oradea, reprod. la Alexandru Avram, *Muzeul Ţării Crişurilor Oradea*, Editura Meridiane, 1973, p. 6, fig. nr. 2 (Anonim flamand, atribuit Şcolii lui Marten Heemskerck, sec. XVI); Maria Zintz, *Colecţia de pictură universală a Secţiei de Artă de la Muzeul Ţării Crişurilor*, în *Biharea*, XVIII, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 199, p. 183-202, reprod. nr. 2; Agata Chifor, *Picturi religioase din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor*, în *Biharea*, XXXIV-XXXVI, 2007-2009, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2011, p. 178; Agata, Chifor, *Lucrări clasate în categoria Tezaur din Colecţia de pictură a Muzeului Ţării Crişurilor Oradea*, în vol. *Interferenţe intelectuale. Studia in honorem Aurel Chiriac. Sexagenarii* (coord. Barbu Ştefănescu, Ioan Goman), Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2012, p. 521

866 Alexandru Avram, *Muzeul Ţării Crişurilor Oradea*, Editura Meridiane, 1973: "opera unui pictor flamand, provine probabil din atelierul celebrului Marten Jacobsz van Heemskerck (1498-1574)"; la fig. nr. 2 din lucrarea citată, tabloul este atribuit Şcolii lui Marten Heemskerck; O descriere a lucrării din perspectiva influenţelor manierismului, la Maria Zintz, *Colecţia de pictură universală a Secţiei de Artă de la Muzeul Ţării Crişurilor*, în *Biharea*, XVIII, Editura Muzeului Ţării Crişurilor , Oradea, 1991, p. 183-202, reprod. nr. 2

867 Ilja M. Velman, *Heemskerck Maarten van*, în *The Dictionary of Art* (ed. Jane Turner), XIV, 1996, p. 291-294

Coxcie (1499-1592), lucrarea "Iisus cu cei doi tâlhari"[868] din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor aparţine *manierismului*, care precede barocul din acest spaţiu de interferenţe stilistice.

Tabloul din Colecţia de pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor Oradea, ilustrează o scenă biblică cu impact emoţional major, inspirată din *Calea Crucii*: *Iisus purtându-şi crucea* pe drumul *Calvarului*, în antiteză cu cei doi tâlhari, care au fost răstigniţi în acelaşi timp. Redată în prim-plan, cu o gamă cromatică sobră, imaginea se detaşează pregnant pe fundalul neutru, de culoare neagră, contrast cromatic menit să sugereze dramatismul temei, având în centru sacrificiul lui Iisus. Ilustrând dramatismul tipic picturii nordice în interpretarea *Patimilor*, lucrarea are ca particularitate accentuarea expresionistă a fizionomiei personajelor. Prin intermediul acesteia, artistul reuşeşte să definească antitetic, caracterul şi stările sufleteşti ale personajelor implicate. Impactul emoţional al imaginii este amplificat prin aducerea scenei într-un accentuat prim-plan, cu reliefarea pregnantă şi monumentală a personajelor, în contrast cu fundalul întunecat. Autorul surprinde deosebit de realist detaliile, conferind privitorului o accentuată senzaţie de palpabil şi real. Astfel, este sugerată cu maximă expresivitate fineţea, moliciunea pielii, dar şi textura specifică frânghiei, respectiv a lemnului de la crucea monumentală sprijinită de Iisus.

Spre deosebire de alte variante ale temei, personajele nu sunt redate răstignite, în ipostaza specifică supliciului. Tabloul pune faţă în faţă tipologii, atitudini şi personalităţi. Reprezentat în prim-plan, în dreapta, Hristos e surprins în drumul său spre *Golgota*. Poartă pe umăr o cruce imensă, grea, pe care totuşi o susţine cu uşurinţă; e redat în prim-planul imaginii ca şi cum s-ar îndrepta singur, desprins de lumea exterioară, spre împlinirea destinului său tragic. Priveşte în faţă, în afara tabloului, iar chipul său blând, mâinile cu degetele subţiri, alungite, exprimă interiorizare, spiritualitate, resemnare şi linişte, materializări corporale şi sufleteşti ale îndemnului pe care-l adresează privitorului de a-şi purta crucea cu împăcare sufletească, răbdare şi acceptare a suferinţelor. Prin contrast, chipurile celor doi tâlhari, redaţi în stânga, cu mâinile legate, creează privitorului sentimente de angoasă, nelinişte, spaimă, frică anticipativă de moarte, sugerând un contrast uman, reflectat, atât la nivel fizionomic şi corporal, cât şi pe plan psihologic.

Reliefarea musculaturii, tensiunea corpurilor denotă influenţa lui Michelangelo şi face plauzibilă realizarea lucrării de un discipol al pictorilor italienizanţi, familiarizaţi cu maniera acestuia. Flamandul Michiel van Coxcie (1499-1592), la fel ca şi contemporanul său, olandezul Marteen van Heemskerck

---

868 Analiza iconografică complexă a temei în contextul *Renaşterii,* la Grigore Arbore, *Iisus între tâlhari. Scrieri de istoria artei şi a culturii*, Editura Litera Bucureţti, 2012, cu referire la lucrarea din colecţia Muzeului Brukenthal din Sibiu, realizată de Antonello da Messina

(1489-1574) au realizat “personaje cu musculatură accentuată, care domină prim-planul tablourilor” (ex. “Triumful celor şapte Virtuţi”, 1550)[869].

Pe de altă parte, tipologia spiritualizată, întreaga fizionomie şi înfăţişare a lui Hristos, felul în care îşi ţine crucea, dar mai ales structura compoziţională a tabloului, bazată pe antinomia dintre acesta şi tâlhari, fizionomiile, vestimentaţia, detaliile au analogii până la identitate cu pictura “Iisus purtându-şi crucea”, c. 1535, atribuită pictorului flamand Michiel van Coxcie (1499-1592)[870], aflat în colecţia Muzeului Bonnefanten din Maastricht[871]. Considerată o variantă de epocă după Michiel van Coxcie, lucrarea din colecţia muzeului olandez, are cu certitudine, acelaşi prototip iconografic cu cel din tabloul “Iisus şi cei doi tâlhari”, aflat în colecţia muzeului orădean. Fotografia lucrării din colecţia Muzeului Bonnefanten poate fi vizualizată în arhiva digitală RKD a *Institutului de Istoria Artei* din Olanda[872].

O ipostază asemănătoare din punct de vedere iconografic cu tabloul din Oradea o constituie partea centrală a tripticului realizat de Michiel van Coxcie (c. 1571). Acesta îl reprezintă monumental, în prim-plan, pe Iisus cu coroana de spini, susţinând o cruce masivă; în stânga sa e redată Veronica, cu un ştergar în mână, privind spre Iisus cu o expresie de îndurerare şi neputinţă[873].

Pictor deosebit de prolific, autor de scene istorice, picturi de altar, fresce, portrete, desene pentru gravuri, tapiserii, vitralii, Michiel van Coxcie (1499-1592), supranumit “Rafaelul flamand”[874] a fost discipolul lui Bernard van Orley (1470-1540), dar şi al lui Rafael la Roma. Théodore Guédy, în *Nouveau Dictionnaire des Peintres anciens et contemporains*, apărută la Paris în 1882, afirmă că stilul său reflectă un “amestec de trăsături italiene şi flamande”[875]. Coxcie a realizat numeroase variante ale lui Iisus cu coroana de spini, purtându-şi crucea: “Coroana

869 Paul F. State, *Historical Dictionary of Brussels*, Oxford, 2004, p. 84

870 x x x *Le grand Dictionnaire de la Peinture des origines a nos jours*, 1992: “van Coxie, Coxcie, Coxius”, pictor flamand influenţat de Raphael, Micleangelo şi Pollaiuolo; Johns Karl T., *Coxcie, Michiel*, în *The Dictionary of Art* (ed. Jane Turner), lit. C, p. 86-87

871 Tabloul a fost atribuit iniţial lui Vincent Sellaer, în Catalogul apărut la Maastricht în 1958, inv./cat.nr 78 (https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=michiel+van+coxcie&start=43)

872https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=michiel+van+coxcie&start=43:(După) Michiel van Coxcie (1499-1592), Christus met her kruis (Hristos purtându-şi crucea), 612x760mm, ulei pe lemn, c. 1535, Bonnefantenmuseum, Maastricht

873 https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=michiel+van+coxcie&start=27 (Michiel van Coxcie, Pe drumul Calvarului, ulei pe lemn, 2070 x 1430 mm, Patrimonio Nacional - Palacio Real de Aranjuez, Aranjuez (Madrid)

874 Robert Genaille, *Enciclopedia picturii flamande şi olandeze*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975, p. 218

875 Théodore Guédy, *Nouveau Dictionnaire des Peintres anciens et contemporains*, Paris, 1882, p. 137

de spini" (Bruxelles); "Hristos între tâlhari" (Louvain)[876]. În perioada şederii la Roma, unde a stat între 1530-1539, Coxcie a receptat influenţa manierismului italian, a lui Rafael şi Michelangelo. La fel ca şi Marteen van Heemsckerk, a adoptat un stil pictural inspirat de manierismul italian, care coexistă cu realismul şi patetismul specific picturii religioase din Ţările de Jos.

De la Michelangelo, artistul a preluat reliefarea pregnantă, de factură sculpturală a personajelor. De asemenea, un alt indiciu pentru atribuirea lucrării lui Michiel van Coxcie sau unui discipol al acestuia îl constituie tipologia unuia dintre cei doi tâlhari. Morfologia contorsionată a corpului, redat într-o ipostază de răsucire, o reeditează pe cea din lucrarea "Sclav rebel", realizată de Michelangelo între 1513-1516[877]. Artistul flamand a avut de altfel, posibilitatea de a studia această lucrare în perioada formaţiei sale la Roma, între 1530-1539, transpunând această tipologie anatomică în pictura sa cu tematică religioasă.

Michiel van Coxie a fost considerat cel mai important pictor flamand din secolul al XVI-lea, supranumit "Rafael flamand". Există mai multe variante de ortografie pentru numele lui: *Cocxie, Coxcie, Coxis, Coxcien, Coxcyen* sau formula latinizantă *Coxius.* Originar din Mechelen, a fost mai întâi discipolul tatălui său; ulterior a studiat cu Bernard Van Orley. Împreună cu acesta a plecat într-o călătorie de studiu la Haarlem şi Roma, unde a stat în perioada 1530-1539. Aici l-a cunoscut pe Giorgio Vasari, care spunea despre el că şi-a însuşit foarte repede maniera italiană; cu sprijinul acestuia a devenit în 1534 membru al Academiei San Luca, bucurându-se de consideraţia pictorilor italieni. Influenţat puternic de arta lui Michelangelo, a deprins nu numai stilul marelui artist, dar a studiat deopotrivă, filozofia şi teoria artei din antichitate, dar şi *Renaşterea* romană. La Roma a aplicat tehnica picturii în frescă la Basilica San Pietro (o *Înviere* azi dispărută), iar în 1532 a executat decoraţia în frescă la două capele din Biserica *Santa Maria dell'Anima* (s-a păstrat doar cea din capela *Sf. Barbara*). În această perioadă s-a interesat în mod special de arta lui Rafael, având o deosebită îndemânare în imitarea stilului acestuia[878]. În colaborare cu Van Orley a coordonat executarea unor tapiserii realizate după desenele lui Rafael. Cele 32 de desene, ilustrând *Legenda Psychei*, au fost transpuse în gravură în 1532 de Agostino Veneziano. I-a apreciat deopotrivă pe Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto,

876 Adophe Siret, *Dictionnaire historique des Peintres de toutes les Écoles. Depuis les temps les plus reculés jusqu'a nos jours,* Bruxelles, 1848, p. 5

877Michelangelo, *Sclav rebel*, 1513-1516, Muzeul Louvre

878Carel van Mander, *Cartea pictorilor*, Editura Meridiane, 1977, p. 280-282; https://www.mleuven.be/en/michiel-coxcie%C2%A0-flemish-raphael; https://muzea.malopolska.pl/en/czy-wiesz-ze/-/a/content/michiel-coxcie-w-kregu-niderlandzkiego-romanizmu/10191/pop_up?_101static_viewMode=print;http://www.flanderstoday.eu/art/leuven-exhibition-proves-artistic-merit-michiel-coxcie

Sebastiano del Piombo, Bronzino şi artiştii veneţieni.

În 1539 s-a reîntors la Mechelen şi în acelaşi an, a devenit membru al ghildei pictorilor din oraş. Aici a pictat aripile unui altar consacrat Sfântului Luca pentru Capela ghildei pictorilor. În 1542 s-a stabilit la Bruxelles, devenind membru al ghildei pictorilor din oraş. După moartea lui Van Orley, în 1541 i-a urmat acestuia în funcţia de pictor de curte al reginei Maria a Ungariei, sora lui Carol al V-lea şi comanditarul său principal, pentru care a realizat decoraţia castelului Binche. Ca şi Tizian, Coxcie a executat comenzi pentru Carol al V-lea, devenind unul din pictorii favoriţi ai acestuia. Un alt celebru patron al său a fost Filip al II-lea al Spaniei, care i-a comandat o copie după celebrul altar "Agnus Dei" al lui Jan van Eyck (1557-1559), două copii după "Coborârea de pe cruce" a lui Van der Weyden şi i-a încredinţat proiectarea tapiseriilor pentru Palatul Regal din Madrid, ilustrate cu episoade din viaţa lui Cyrus al II-lea. A lucrat deopotrivă, pentru Fernando Álvarez de Toledo, duce de Alva.

În 1559 a revenit la Mechelen, unde s-a stabilit ca un cetăţean bogat într-un conac din Brüul şi în 1569, la vârsta de 70 de ani, s-a căsătorit cu a doua soţie, Jeanne van Schelle. Cu prima soţie a avut trei copii, Anne, sculptor, William şi Rafael (1540-1614), pictori; cu cea de-a doua, doi fii, Michiel, pictor şi Conrad.

Coxcie a proiectat treizeci şi două de desene, gravate de Agostino Veneziano, ilustrând legenda lui *Cupidon şi Psyche* şi în colaborare cu Van Orley, a coordonat executarea unor tapiserii realizate după desenele lui Rafael. A executat deopotrivă desene pentru vitralii, tapiserii şi statui. Primea comisioane anuale din partea oraşului Bruxelles pentru executarea proiectelor de tapiserii. A proiectat seria de tapiserii redând *Geneza* pentru Castelul regal Wawel din Cracovia şi desenele pentru vitraliile Catedralei *Sf. Mihail şi Gudula* din Bruxelles. Cu ajutorul copiilor săi şi datorită longevităţii sale a realizat peste 100 de picturi de mari dimensiuni, serii de desene pentru tapiserii, vitralii, sculpturi. Mai multe dintre picturile sale pot fi văzute la Bruxelles, Anvers, Bruges, Berlin, Madrid, Sankt-Petersburg şi Viena.

Tablourile lui Coxcie dovedesc o bună cunoaştere a anatomiei. El a depăşit redarea aplatizată a corpului din tablourile lui Pieter Coecke van Aelst şi Bernard van Orley, printr-o concepţie volumetrică a cărei redare e marcată de stilul lui Michelangelo. În tablourile sale a acordat o atenţie deosebită figurilor feminine, bine modelate şi pline de graţie. Chipurile de bărbaţi au de obicei părul creţ, barbă şi frunte înaltă; în redarea corpului a exagerat frecvent redarea musculaturii şi a optat pentru atitudini nefireşti şi uşor forţate (uneori, aceste tipologii uşor forţate sunt inspirate în mod evident din cele ale *Sclavilor* lui Michelangelo). Compoziţia sa are un caracter puternic italienizant, uneori prea academic în desen şi grupare, dar cu efect agreabil. Cele mai bune lucrări ale sale sunt semnate şi datate, fiind remarcabile prin coloritul lor splendid şi impresia de ansamblu armonioasă.

Capodoperele lui Coxcie, realizate la sfârşitul secolului al XVI-lea (1586-1589), pot fi admirate în Catedrala *Sf. Rumbolds* din Mechelen, Catedrala *Sf. Mihail şi Sf. Gudula* din Bruxelles, respectiv în muzeele din Louvain, Bruxelles, Anvers. Stilul său este o sinteză unică a tradiţiilor artistice flamande şi italiene. Influenţat de Michelangelo, Leonardo da Vinci şi Raphael, nu a uitat de originile flamande ale artei sale, de moştenirea Şcolii din Bruges, reprezentată de Gerard David şi Adriaen Isenbrandt. Stilul său special, în care a asimilat creator stilul *Renaşterii* şi al manierismului italian, i-a adus apelativul de "Rafael flamand". Apreciată ca o etapă de tranziţie între primitivii flamanzi şi barocul lui Rubens, creaţia sa i-a influenţat pe pictorii din prima jumătate a secolului al XVII-lea, fiind însă uitat după aceea.

Lucrarea din colecţia muzeului orădean ilustrează o interpretare specifică picturii din Ţările de Jos atât a *Patimilor*, cât şi a artei lui Michelangelo. Ea a fost atribuită atelierului lui Marten van Heemskerck, pe baza corpurilor contorsionate cu o musculatură pregnantă la care acesta recurge în redarea tâlharilor din tabloul "Răstignirea". Pictori contemporani, Marten van Heemskerck şi Michiel van Coxcie au fost importanţi promotori ai picturii italienizante în Ţările de Jos, iar lucrările lor au cunoscut o deosebită propagare, datorită gravurilor de epocă.

Reluarea în tabloul orădean a prototipului iconografic atribuit lui Michiel van Coxcie (1499-1592), cu care are analogii până la identitate, îngăduie atribuirea acestuia Şcolii lui Michiel van Coxcie, precum şi datarea sa în prima jumătate a secolului al XVI-lea.

b.Mit istoric şi imagine artistică- *Căderea Troiei* din Şcoala lui Federico Barocci, prima jumătate a secolului al XVII-lea

Considerat secol de aur al picturii, secolul al XVII-lea s-a caracterizat printr-o diversitate de tendinţe. În prefigurarea morfologiei baroce în pictură un rol important i-a revenit artistului Federico Barocci (1528-1612)[879]. Pictor "eminent", desenator[880] şi gravor, activ la Urbino şi Roma, el şi-a desfăşurat activitatea în perioada de tranziţie de la manierism la baroc. Autorul unor picturi religioase pline de farmec, în maniera lui Correggio, Barocci a fost considerat unul dintre cei mai influenţi şi mai inventivi artişti din secolul al XVI-lea, precursor al *Barocului*, prin clarobscurul dramatic şi misterios. A exercitat o influenţă profundă asupra unor artişti baroci importanţi, printre admiratorii săi aflându-se Annibale şi Agostino

879Théodore Guédy, *Nouveau Dictionnaire des Peintres anciens et contemporains*, Paris, 1882, p. 25
880Barocci a fost un prolific desenator şi un inovator în domeniul pastelului; s-au păstrat în jur de 2000 de desene, remarcabile prin lejeritatea liniei, a gesturilor şi mişcărilor precum şi prin folosirea *clarobscur*-ului.

Carracci, Rubens, Guido Reni, Lodovico Cigoli[881].

Formaţia artistă a lui Barocci a fost îndrumată de timpuriu de tatăl său, gravorul Ambroggio, de la care a deprins arta desenului; unchiul său, arhitectul Bartolomeo Genga i-a facilitat studiul picturii, trimiţându-l în atelierul lui Battista Franco (Venezziano), un mare admirator al artei antice, continuator al lui Michelangelo. În atelierul său, Barocci şi-a perfecţionat desenul, realizând copii după reliefuri şi statui antice.

În 1550, la 20 de ani, Barocci a plecat într-o primă călătorie de studiu la Roma, unde şi-a desăvârşit formaţia, realizând copii după frescele lui Rafael din *Villa Farnesina.* A studiat, alături de Taddeo Zuccaro, lucrările maeştrilor din *Renaşterea* târzie. Apoi a plecat la Pesaro, unde a studiat picturile din colecţia della Rovere (îndeosebi lucrările lui Tizian) şi a luat lecţii de geometrie, arhitectură şi perspectivă[882]. După reîntoarcerea la Roma, în anul 1560, a receptat influenţa *manierismului*, practicat de familia Zuccaro. Din acest an a lucrat alături de Federico Zuccaro, noul său mentor, la frescele micului palat (*Casino-ul* Papei Pius al IV-lea) din Grădina Belvedere, reprezentând *Sfânta Familie*, *Scene din Viaţa lui Hristos*, *Buna Vestire*, *Virtuţile* şi *Istoria lui Moise.*

În timp ce picta fresca *Moise şi şarpele,* a început să se simtă rău. Temându-se că ar fost otrăvit de rivalii invidioşi, Barocci a părăsit definitiv Roma în 1563 şi s-a reîntors la Urbino, unde a rămas tot restul vieţii. Din acest moment, sănătatea sa a devenit mai fragilă, ceea ce nu l-a împiedicat să creeze timp de peste patru decenii. Deşi a fost eliminat din Roma, Barocci a continuat să se perfecţioneze, elaborându-şi un stil propriu şi fiind receptiv la inovaţiile contemporane. Ucenicia făcută la Roma a fost completată, după întoarcerea la Urbino, prin studierea atentă a lui Correggio, de la care a preluat graţia fizionomică a personajelor, aspectul drapajului şi *sfumatto*-ul[883].

881Jane Turner (editor),*The Dictionary of Art*, Oxford University Press, III, p. 253; Giovanni Morello (editor), *Images of Salvation, Masterpieces from Vatican and Italian Collections*, Royal Ontario Museum, 2002, p. 276; xxx *Enciclopedia picturii italiene*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974, p. 28

882În prima sa lucrare, *Sf. Cecilia cu Sf. Ioan, Sf. Maria Magdalena, Sf. Pavel şi Sf. Ecaterina*, a folosit torsionări manieriste preluate de la profesorul său Battista Franco. După reîntoarcerea la Urbino, a realizat pentru catedrala oraşului *Martiriul Sf. Sebastian* (1558), prima lucrare în care combină elemente veneţiene cu cele specifice Italiei centrale. Bellori, Giovanni Pietro, *Vieţile pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor moderni*, vol. I, Editura Meridiane, 1975, p. 212-245, vol. II, p. 266-268, Jane Turner, *The Dictionary of Art*, Oxford University Press, III, p. 253-262 , Ian Chilvers, "Barocci, Federico. în *The Oxford Dictionary of Art,* 2004, *Encyclopedia.com.* 9 Feb. 2012 <http://www.encyclopedia.com>;http://www.britishmuseum.org/research/search the collection database/term details.aspx?bioId=133291

883L. Bachelin, *Tableaux anciens de la Galerie Charles I Roi de la Roumanie. Catalogue raisonné*, 1898, p. 59; x x x *Enciclopedia picturii italiene*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974, p. 28

Barocci a realizat mai ales lucrări cu tematică religioasă, pentru care avea o deosebită înzestrare. A fost unul din cei mai prolifici creatori de picturi de altar din Italia celei de-a doua jumătăţi a secolului al XVI-lea. Pline de mister şi spiritualitate, ele au fost realizate la Urbino, uneori ca şi comandă pentru alte oraşe[884].

Picturile sale devoţionale au fost direct legate de estetica *Contrareformei*, fiind o mărturie de epocă asupra noilor direcţii promovate în arta sacră în perioada posterioară *Conciliului de la Trento*[885]. Artistul a fost considerat un precursor al picturii baroce printr-o serie de elemente specifice ca atmosfera de mister, dramatismul, maniera de exteriorizare a trăirilor personajelor, clarobscurul misterios, îmbinarea între sacru şi profan.

Singura lucrare cu tematică istorică, datorată lui Barocci, este *Căderea Troiei* (cunoscută şi sub denumirea *Incendiul cetăţii Troia,* în cartea lui Bellori, eminentul biograf al epocii baroce, respectiv *Fuga lui Eneas din Troia incendiată*). Bellori afirmă că faima lui Barocci l-a determinat pe împăratul Rudolf al II-lea să-i comande prin intermediul ducelui Francesco della Rovere, tabloul cu tema "Incendiul Cetăţii Troia"[886]. Terminat în 1589, tabloul a fost trimis în acelaşi an la Praga, fiind menţionat în Registrul din 1621; ulterior a ajuns în posesia reginei Cristina a Suediei, iar din 1721 în Colecţia Orleans. Vândută în 1800 la Londra, această primă versiune a picturii, s-a pierdut[887]. Împăratului i-a plăcut lucrarea şi chiar l-a invitat pe artist la curtea sa.

884*Martiriul Sf. Vitale* pentru Bazilica San Vitale din Ravenna(1583) aflată la Brera (Milano), *Madonna Rozariului* (1589-1593), Senigallia, *Circumcizia* (1590) pentru Pesaro, *Răstignirea* (1596) pentru Domul din Genova; *Cina cea de Taină* (1590-1599) pentru Domul din Urbino. A vizitat Perugia în 1567-1569 pentru a picta *Punerea în mormânt* (1569) şi Arezzo unde a realizat *Madonna poporului* (1579) aflată în Galeria Ufizzi din Florenţa. Pentru ordinul oratorian din Santa Maria in Vallicella a pictat *Vizitaţia* (1583-1586) şi *Prezentarea la templu a Fecioarei Maria* (1593-1603) *Oxford Concise Dictionary of art and artists*, 1990, p. 196, *Le grande Dictionnaire de la Peinture des origines à nos jours,* 1992, p. 37; *The Art Book*, Phaidon Press, 1994, p. 147; x x x *Pictura italiană. Maeştrii tuturor timpurilor şi capodoperele lor,* Editura Fundaţiei Culturale Române, 1997, p. 236-237; P. Cabanne, *Dictionaire des arts*, 2000, p. 107; V. Florea, Gh. Szekely, *Mică enciclopedie de artă universală*, Editura Litera, 2005, p. 146; A. Schmarsow, *Federico Barocci, un capostipite della pittura barocca,* Accademia Raffaello, Urbino, 2010; F. Giannini, *Federico Barocci*, Associazionne Culturale Finestre, 2011; http://archive.org/details/bryansdiction05brya<

885Compoziţiile *Madona poporului* (1579), *Viziunea Sf. Sebastian, Fecioara cu Pruncul cu Sf. Iuda şi Simon* (1565-1567), *Naşterea Domnului* (1597) reflectă influenţa lui Coreggio în maniera de exprimare a emoţiei, a *sfumatto*-ului, respectiv impactul colorismului veneţian (P. Francastel, *Realitatea figurativă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972, p. 485)

886Bellori, Giovanni Pietro, Bellori, Giovanni, *Vieţile pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor moderni*, vol. I, Editura Meridiane, 1975, p. 240

887R.Bacou, *Cartons d'artistes du XVe siècle au XIXe siècle,* Cat. Exp. Paris, Musée du Louvre, 25 janvier-27 mai 1974, Paris, Ed. des Musées nationaux, 1974, p. 19, D. Cordellier, *Cartons italiens du XVI siècle*, în *Le Louvre*, il. nr. 169, p. 106

Deşi tabloul comandat de împăratul Rudolf al II-lea s-a pierdut, a fost identificat studiul pregătitor al acestei lucrări[888]. Realizat în 1586, desenul se află în Colecţia de grafică a Muzeului Luvru şi a stat la baza lucrării pictate între anii 1586-1589 pentru împăratul Rudolf al II-lea. Schiţa reflectă schema compoziţională a viitorului tablou, în ceea ce priveşte dispunerea personajelor, jocul de lumini şi umbre. În stânga e redat grupul compact, alcătuit din Eneas purtându-şi în spate tatăl, care ţine în mâna dreaptă statueta unui zeu lar, însoţit de Ascaniu, fiul său, în timp ce Creusa e redată în dreapta, călcând cu atenţie printre ruine şi trofee, cu o vădită expresie de tristeţe[889]. Cu tatăl său în spate, Eneas urcă cu piciorul drept pe o piatră; lângă el, pe jos se vede un fragment dintr-un scut. Lângă Creusa, pe jos, e redat un stindard. Deasupra, în colţul drept, sunt schiţate vag monumentele Troiei incendiate (detalii de coloane şi un mic templu rectangular)[890]. Motivul lui Aeneas care-şi duce tatăl în spate, departe de flăcările incendiului a fost inspirat artistului de gravurile lui Giovanni Giacomo Caraglio şi Giorgio Ghisi, care au fost, la rândul lor, influenţaţi de *Incendiul din Borgo* al lui Rafael (*Stanza dell'Incendio,* Vatican). Fundalul şi expresia patetică a personajelor care părăsesc oraşul incendiat reflectă, de asemenea, influenţa compoziţiei lui Rafael.

Lui Barocci i se mai atribuie numeroase studii de expresie în creion, de mici dimensiuni, redând capul lui Anchise (Colecţia regală Windsor), grupul alcătuit din *Eneas şi Anchise* (Louvre, Berlin), respectiv o altă schiţă compoziţională a *Căderii Troiei,* conservată la Muzeul de Artă din Cleveland (Studiu pentru *Căderea Troiei*)[891]. Aceasta din urmă este o schiţă mult mai sumară decât cea de la Louvre, dar reflectă aceeaşi dispunere a personajelor: grupul central, alcătuit din Eneas, Anchise şi Ascaniu, respectiv Creusa, care-i flanchează în dreapta; în extremitatea stângă se vede acelaşi pilon central, care marchează începutul unei scări cu balustradă şi trepte; în fundal sunt schiţate elemente arhitecturale: stâlpi şi arcade, coloane şi silueta, redată vag, a unui templu circular. Această schiţă este considerată ultimul desen din seria studiilor pregătitoare, realizate de artist în vederea elaborării tablului comandat de împăratul Rudolf al II-lea[892].

888Iconografia studiului Agata Chifor, *Mit şi imagine artistică. Căderea Troiei din Şcoala lui Federico Barocci, Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor* a fost publicată în revista *Biharea,* XXXIX, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2012, p. 203-216

889Tema *Fugii lui Eneas din Troia incendiată*, cu tatăl său în spate, însoţit sau nu de Ascaniu şi Creusa, are o veche tradiţie de reprezentare plastică, ce coboară până la decoraţia vaselor attice din sec VI. î. Hr., fiind reluată în arta romană (Pompei ; I-II d.Hr) şi renascentistă

890Cartonul redând *Fuga lui Eneas*, creion negru estompat, 1480 x 1900mm, inv. 35774, Colecţia Muzeului Louvre, Cartons *d'artistes du XV au XIX siècle ... Cat.nr. 14*

891Studiu pentru *Fuga lui Eneas din Troia*, peniţă cu cerneală maro şi guaşă galbenă cu urme de alb peste cretă neagră, 2770x4260mm, 1587-1588, Cleveland Art Museum

892http://www.clevelandart.org/art/1960.26?collection_search_query=Federico+barocci&op=se

Dacă desenul de la Louvre nu poate fi comparat cu lucrarea realizată pentru împăratul Rudolf al II-lea, există în schimb alte două variante picturale ale *Incendiului /Căderii Troiei*, una creată chiar de artist, datată în 1598, aflată în Galeria Borghese din Roma şi cealaltă, nedatată, datorată unui discipol al său, aflată în colecţia Muzeului Ţării Crişurilor din Oradea.

O versiune picturală a tabloului realizat pentru împăratul Rudolf al II-lea a fost pictată de Barocci (în 1598) pentru cardinalul Giuliano della Rovere, vărul ducelui Francesco della Rovere (Fig. nr. 111); din 1613 acest tablou a intrat în Colecţia Scipione Borghese; sub impresia lui, cardinalul i-a comandat lui Bernini grupul sculptural din marmură cu aceeaşi temă[893].

Aflată în colecţia Galeriei Borghese din Roma[894], pictura reflectă o schemă compoziţională similară cu desenul de la Luvru, cu mici deosebiri în configurarea spaţiului. Astfel, în pictură, în spatele Creusei se află o rotondă inspirată din desenele lui Bramante (trimiţând la *Biserica San Pietro in Montorio*)[895], iar în stânga o scară cu baluştri, vizibilă şi în desenul de la Louvre. Pe scările acestui templu circular şi în dreptul balustradei de la etaj se văd oameni care s-au refugiat aici în dorinţa de a se salva. Concomitent, sunt redaţi soldaţi ucigând duşmani cu sabia. Fundalul este învăluit în fum şi iluminat de flăcările incendiului.

Tabloul redă central o compoziţie mitologico-istorică tipic barocă, ce impresionează prin dinamismul compoziţiei, dispuse în diagonală, ştiinţa *clarobscur*-ului, sugestia perspectivei prin arhitecturi în *grisaille* şi capacitatea artistului de a reda atmosfera de dramă. Lucrarea din Colecţia Galeriei Borghese confirmă faptul că în 1598, anul realizării picturii, limbajul baroc era constituit în principalele sale elemente formale, Barocci aplicându-le cu succes în această lucrare de referinţă[896]. Tabloul se remarcă prin minuţiozitatea şi precizia cu care sunt redate detaliile arhitecturale, dar şi accesoriile vestimentare: coifurile, scutul, steagurile de luptă, statuetele zeilor lari.

O variantă inedită după *Căderea Troiei* de Federico Barocci se află în Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor din Oradea, fiind atribuită iniţial lui Federico

---

arch&form_build_id=form-kJP8BJHhvmPIJ8zcKDPjN1wsCQw36uqqPX9qUuKWwx8&form_id=clevelandart_collection_search_form

893Interpretarea lucrării şi a creaţiei picturale a lui Barocci la F. Giannini, *Federico Barocci*, Associazionne Culturale Finestre sull Arte, 2011

894*Fuga di Enea da Troia*, ulei pe pânză, 1790 x 2530mm,1598, semnat FED. BAR.VRB. FAC. MDXCVIII, Colecţia Galeriei Borghese, Roma,http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?tipo_scheda=OA&id=31965&titolo=Barocci%20Federico,%20Enea%20e%20Anchise%20in%20fuga%20da%20Troia%20in%20fiamme&locale=it&decorator=layout_resp&apply=true#lg=1&slide=2, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d6/Fuga_di_Enea_da_Troia_-_Barocci.jpg

895Philippe Morel, *L' art italien de la Renaissance á 1905*, il. nr. 104

896http://ro.wikipedia.org/wiki/Baroc

Barocci[897](Fig. nr.112). Provenit prin transfer de la Muzeul de Artă al României,[898] tabloul urmează schema compoziţională existentă în desenul de la Luvru, respectiv în lucrarea din Galeria Borghese. Şi în acest caz, centrul de interes al compoziţiei este reprezentat de grupul eroic alcătuit din Eneas, tatăl său Anchise, flancat la stânga de Ascaniu şi la dreapta de Creusa. Apar aceleaşi elemente cu caracter antichizant: Eneas poartă costum de general roman şi coif cu penaj; calcă cu piciorul drept pe o piatră, iar jos se află un fragment de scut, un coif şi un steag. Este similară înfăţişarea generală şi gestica personajelor. Astfel, Eneas, care cuprinde cu braţele trupul tatălui său, înaintează cu greutate. Fiul său, Ascaniu îşi ţine mâna în dreptul feţei pentru a se feri de lumina şi căldura insuportabile. Creusa, cu privirea în jos şi o expresie de tristeţe, îl însoţeşte, călcând printre trofee. În spatele Creusei, în colţul drept al lucrării, se vede acelaşi *tempietto* inspirat din arhitectura lui Bramante, luminat de flăcările incendiului ce a cuprins oraşul, vizibile şi în extremitatea stângă. Spre deosebire de lucrarea din Galeria Borghese, în acest caz se remarcă o tendinţă de simplificare, atât în ceea ce priveşte redarea spaţiului, cât şi a clarobscurului. Astfel, jocul de lumini şi umbre este mai puţin prezent în lucrarea din colecţia muzeului orădean, unde predomină o gamă cromatică caldă, cu nuanţe de brun, portocaliu şi roşu. Culorile veşmintelor purtate de personaje au fost şi ele modificate. De asemenea, în lucrarea din colecţia muzeului orădean, fundalul nu a fost spaţializat cromatic sau arhitectural: nuanţa roşietică a incendiului se contopeşte cu brunul detaliilor arhitecturale şi al balustradei. Detaliile arhitecturale sunt şi ele interpretate simplificat, *tempietto*-ul şi celelelte elemente arhitecturale dând impresia de eboşă. Din balustradă se vede doar elementul central, fără scări sau baluştri şi lipseşte impresia de perspectivă din lucrarea semnată de Barrocci. O anumită stângăcie este evidentă şi în redarea chipului personajului feminin. Dintre toate personajele, Creusa are fizionomia cea mai diferită în raport cu figura din lucrarea lui Barocci.

La baza lucrării, pe un fragment de marmură spartă, este vizibilă inscripţia *Dominc* ^{us}, posibilă aluzie la numele pictorului care a realizat replica. Astfel, se poate presupune că inscripţia trimite la numele artistului Domenico Zampieri (1581-1641), unul din cei mai importanţi continuatori ai lui Barocci, care a realizat lucrări ce par inspirate direct din lucrările lui Barocci, ca de exemplu *Prezentarea Mariei la Templu* (Santuario di Nostra Signora della Misericordia, Savona)[899]. Maniera de redare a semnăturii sub forma latinizată *Dominc* ^{us} face din acesta o aluzie la adjectivul latin *dominicus*, însemnând în traducerere "al Domnului ". După Ralph

897*Registrul de Pictură al M.T.C.*, Federico Barocci (atribuit), *Eneas părăsind Troia*, ulei pe pânză, 1400x1450mm, nedatat, inscripţie pe scut *Dominc* ^{us} , Colecţia de Pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor Oradea; atribuit Şcolii lui Federico Barocci (Domenico Zampierri, n.n. A.C.)
898Federico Barocci (atribuit), *Eneas părăsind Troia*, ulei pe pânză, inv. 567
899F. Giannini, *op.cit*, p. 94

N. Wornum, în *Biographical Catalogue of the principal Italian Painters* (1855), Domenico Zampierri a adoptat frecvent figuri, scheme compoziţionale, subiecte de la alţi maeştri, fapt care a fost principala cauză a lipsei sale de succes la Roma şi a exilării sale la Neapole[900].

Dincolo de unele stângăcii, lucrarea din colecţia Muzeului Ţării Crişurilor este o confirmare a popularităţii mitului antic al lui Eneas în perioada de tranziţie de la manierism la baroc. Ca aluzie la naşterea Romei, mitul eroului fondator Eneas ilustra în manieră simbolică, atât politica de hegemonie a Imperiului Romano-German, cât şi originea nobilă a familiei Borghese. Potrivit versiunii oficiale a legendei transmise de *Eneida* lui Vergilius, în momentul asediului Troiei, Eneas părăseşte oraşul incendiat ducându-l în spate pe tatăl său, însoţit de fiul Ascanius şi soţia sa Creusa. Preluând conducerea supravieţuitorilor, Eneas rătăceşte 9 ani pe mare, ajungând în final pe coasta occidentală a Italiei, în *Latium*. Aici se căsătoreşte cu Lavinia, fiica regelui Latinus; Ascanius, fiul său, întemeiază Alba-Longa, iar Romulus, unul dintre urmaşii săi, fondează Roma.

Tipic erou fondator, Eneas îşi înţelege destinul prin intermediul revelaţiilor oferite de zei, suportând nenumărate sacrificii în numele misiunii de a întemeia un nou oraş în Latium. Inspirată din descrierea *Căderii Troiei,* realizată de Vergiliu în *Cântul al II-lea* al *Eneidei*, lucrarea lui Barocci din Colecţia Galeriei Borghese a fost integrată de istoricul de artă Victor Ieronim Stoichiţă în seria tablourilor având ca subiect tema oraşului în flăcări (*urbs incensa*) şi "fuga" din spaţiul de coşmar spre realitate[901]. În opinia sa, tabloul lui Barocci din colecţia muzeului italian se distinge de lucrările care tratează exclusiv tema oraşului incendiat prin faptul că asociază dimensiunea istorico-legendară (grupul "eroic" alcătuit din Eneas văzut ca *exemplum virtutis* purtându-şi în spate tatăl, însoţit de fiul său Ascaniu şi soţia sa Creusa), cu spectacolul incendiului, redat în fundal, cu un rol secundar[902]. Din acest punct de vedere, lucrarea lui Barocci are analogii cu *Incendiul din Borgo* de Rafael, care redă, tot în prim-plan, în extremitatea stângă a lucrării, acelaşi "grup eroic", alcătuit din Eneas şi membrii familiei sale, în timp ce oraşul incendiat e redat mai mult simbolic, în fundalul lucrării[903]. Pictura lui Barocci a fost transpusă în gravură de Agostino Caracci (1557-1602). Datată în anul 1595, stampa are similitudini până la detaliu cu tabloul din Galeria Borghese, datat 1598[904]. Din cauza diferenţei de datare se poate presupune că artistul gravor

900Ralph N. Wornum, *Biographical Catalogue of the principal Italian Painters. Italian painters from the Thirteenth to the Eighteenth century,* Londra, 1855, p. 202-204

901Victor Ieronim Stoichiţă, *"Locuri de foc". Oraşul în flăcări şi problemele reprezentării în exces,* în *Efectul Don Quijote,* Editura Humanitas, 1995, p. 29

902*Ibidem*, p. 41

903*Ibidem*, p. 40

904Agostino Carracci după Federico Barocci, *Eneas şi familia sa părăsind Troia*, gravură,

a transpus versiunea executată pentru Rudolf al II-lea şi în acest caz, această variantă pierdută este identică cu cea din Galeria Borghese sau că gravura a fost elaborată după o schiţă pregătitoare detaliată a versiunii din Galeria Borghese[905].

Ca replică databilă în prima jumătate a secolului al XVII-lea, tabloul din Colecţia de Pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor ilustrează capacitatea autorului ei de a se conforma modelului reprodus, funcţia prin excelenţă formativă, atribuită, în acea perioadă, copiilor după lucrările diferiţilor maeştri. Renumele lui Barocci, spiritul său inovator în prefigurarea barocului pictural, a făcut ca acesta să aibă numeroşi discipoli: Antonio Cimatori, Ventura Mazza, Antonio Viviani, Giovanni Andrea Urbani, Alessandro Vitali, Felice, Vincenzo Pellegrini. Printre continuatorii săi se numără Nicolo Martinelli, Giovanni Battista Lombardelli, Domenico Malpiedi, Cesare şi Basilio Maggeri, Filippo Bellini, Giovanni Laurentini, Giorgio Picchi, Giovanni Giacomo Pandolfi, Terenzio d'Urbino, Giulio Cesare Begni, Domenico Zampierri, Benedetto Marini, Girolamo Cialdieri, Giovanni Battista Urbinelli, Alfonso Patanazzi, Gian Ortensio Bertuzzi, Cesare Franchi, Silla Piccinini, Benedetto Bandiera, Matteuccio Salvucci, Simeone Ciburri, Pietro Rancanelli, Onofrio Marini, Alessandro Brunelli[906].

Confirmare a popularităţii mitului lui Eneas, lucrarea din colecţia muzeului orădean are o relevanţă aparte ca mărturie de epocă asupra singurei lucrări cu tematică profană (istorică), realizată de Federico Barocci, unul dintre cei mai importanţi precursori ai picturii baroce. Deşi are mai degrabă aspectul unei eboşe, lucrarea din colecţia muzeului orădean este un document iconografic ce atestă relevanţa în epocă a acestei teme antichizante, precum şi a lui Federico Barocci ca artist creator de şcoală în perioada de tranziţie de la manierism la baroc. Deşi are aluzii vagi la tema "urbs incensa", tabloul din colecţia muzeului orădean este integrabil, la fel ca celebrul grup statuar al lui Bernini din 1619, în sfera lucrărilor ce vizează <exaltarea figurii lui Eneas, văzut ca "exemplum virtutis">[907].

c.Naturalism şi clarobscur prebaroc: "Adoraţia păstorilor", Şcoala lui Adam Elsheimer, prima jumătate a secolului al XVII-lea

Episodul evanghelic al vestirii păstorilor de către înger a oferit artiştilor un pretext de a evidenţia adoraţia *Pruncului-Rege*, într-o accepţie mult mai largă decât ambianţa aristocratică a *Închinării magilor*. În contrast cu somptuozitatea veşmintelor şi personajelor din scena *Închinării magilor*, *Adoraţia păstorilor* a

---

3820x550mm,http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/47.100.1023, Metropolitan Museum of Art; http://archive.org/details/cataloguedesest00bartgoog

905F. Giannini, *op.cit.*, p. 76

906http://en.wikipedia.org/wiki/Federico_Barocci

907Victor Ieronim Stoichiţă, *op.cit.*, p.41

fost destinată să sugereze îndeosebi simplitatea, precaritatea condiţiilor în care a venit pe lume *Mântuitorul,* o misterioasă confluenţă între spiritualitate şi sărăcia extremă. În contextul premergător barocului, pe direcţia deschisă de Correggio, *Adoraţia păstorilor* a devenit una din temele privilegiate pentru a sugera, prin intermediul clarobscurului misterios, atât divinitatea *Pruncului*, miracolul *Naşterii Sale*, cât şi coexistenţa planurilor uman-divin.

Redată ca subiect periferic, subordonat *Naşterii Domnului* în pictura gotică, *Adoraţia păstorilor* este subiectul central al picturii în lucrarea cu acelaşi titlu, datorată Şcolii lui Adam Elsheimer, aflată în Colecţia de Pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor (Fig. nr. 113). În absenţa îngerilor, respectiv a altor atribute ale sacralităţii, miracolul *Naşterii Domnului* a fost sugerat, în această lucrare prebarocă, prin intermediul luminii reflectate pe corpul *Pruncului* şi feţele personajelor. Redate în contrast cu întunecimea cadrului, aceste reflexe de lumină pre-baroce accentuează nota de mister a nopţii sfinte.

Două dintre inovaţiile majore ale artei baroce din secolul al XVII-lea, clarobscurul şi naturalismul, au fost reunite într-o formă particulară în creaţia pictorului german Adam Elsheimer (1578-1610), cu o notorietate consacrată în cadrul picturii baroce europene. Asemenea lui Dürer în cazul *Renaşterii* germane, Adam Elsheimer (1578-1610) este considerat unul din cei mai inovatori artişti germani ai barocului incipient din secolul al XVII, cu o influenţă marcantă asupra picturii baroce europene. Îndeosebi lucrările sale executate pe foiţă de cupru sunt considerate un valoros tezaur al galeriilor de artă europene. Prin caracterul lor misterios şi poetic, diversitatea naraţiunii şi subtilitatea clarobscurului, aceste lucrări au avut ecou în întreaga pictură europeană[908]. Trei maeştri ai barocului din secolul al XVII-lea (Rembrandt, Rubens şi Claude Lorrain) au găsit în pictura lui Elsheimer două direcţii importante: clarobscurul poetic, misterios, ca o lumină aurie coborâtă în întunecimea camerei, respectiv peisajul idealizant învăluit în razele soarelui în diferite momente ale zilei.

Originar din Frankfurt pe Main, s-a născut la 18 martie 1578. S-a format ca pictor în oraşul natal, unde a studiat între 1593-1598 în atelierul lui Philipp Uffenbach, apoi alături de peisagiştii olandezi Gillis van Coninxloo şi Lucas van Valckenborch. La Veneţia l-a avut ca maestru pe pictorul german Hans Rottenhammer, stabilit şi el în Italia, cu care a colaborat până la 1600[909]; de la acesta

---

908*Stadelsches Kunstinstitut* din Frankfurt deţine un număr important de opere din creaţia sa

909La Veneţia a realizat primele lucrări importante, teme tradiţionale cu subiecte religioase ca "Botezul lui Hristos" şi "Popas în timpul Fugii în Egipt" din 1599, ce reflectă influenţa colorismului veneţian, vizibilă în gama cromatică luminoasă (roşu, galben, albastru). A fost atras de operele lui Tizian, Bassano, Tintoretto, Veronese. Influenţa manierismului veneţian este evidentă în lucrările "Potopul" şi " Incendierea Troiei" (1600), compoziţii cu efecte de clarobscur dramatic realizate în perioada şederii la Veneţia. Ambele lucrări au aspectul tipic manierist al unei multitudini de

a preluat predilecţia pentru picturi de format mic şi folosirea ca suport a plăcilor de cupru, element care îl ajuta să obţină efectele particulare de clarobscur ale lucrărilor sale. Adam Elsheimer s-a bucurat de o notorietate unanim recunoscută de contemporani ca Paul Brill, Saraceni şi îndeosebi Rubens. În 1600 s-a stabilit la Roma, unde a rămas până la moarte, realizând o parte din cele mai importante lucrări[910]. În 1607 a fost primit în celebra ghildă a pictorilor *Accademia di San Luca,* onoare de care au beneficiat puţini artişti germani. În perioada sejurului roman a avut o influenţă decisivă asupra artistului Pieter Lastman, viitorul maestru al lui

---

personaje şi detalii, întâlnit în lucrările lui Tintoretto. Structurile compoziţionale, clarobscurul dramatic reflectă iraţionalul naturii dezlănţuite care scapă oricărui control uman. Proporţiile dezastrului anulează orice posibilitate a omului de a interveni (Thieme-Becker, *Kunstler Lexicon*, X, 1914, *Enciclopedia italiana*, XIII, 1932, A. Gotz, *Pictura germană în secolul al XVII-lea*, Editura Meridiane, 1982, p. 17-32; Stay Sapir, *Ténèbres sans leçcons. Estétique et epistémologie de la peinture ténébriste romaine*, 1595-1610, Thèse doctorale, 2008, J. Turner (editor), Keith Andres (autor), *Elsheimer Adam*, în *The Dictionary of Art*, X, Oxford University Press, 1996, p. 156-161; A. Prater, *Painting of the Baroque*,Taschen, 1997); Castria, Francesca, Zuffi Stefano, *Pictura barocă. Două secole de minunăţii în pragul picturii moderne*, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1999, p. 258-259

910Primei etape romane îi aparţin lucrări cu subiecte mitologice plasate în peisaj, influenţate de stilul lui Anibale Carracci: "Peisaj cu templul Vestei din Tivoli" (1600), "Peisaj cu nimfă" (1600), "Casa din Borgo"(1603). Dintre compoziţiile cu subiect religios cele mai cunoscute sunt "Tobie şi îngerul"(1602-1603), "Glorificarea crucii" (1605), "Fuga în Egipt". Este celebră "Fuga în Egipt", unul din primele peisaje nocturne din pictura occidentală, care ilustrează noul interes pentru studierea constelaţiilor (Galilei, Giordano Bruno). Perioada sejurului roman a fost considerată deosebit de importantă în conturarea stilului său, care îşi accentuează expresivitatea, reuşind să redea ca nimeni înaintea sa fuziunea dintre personaje şi ambianţă. Artistul a fost atras acum şi de stilul lui Caravaggio de la care a preluat naturalismul figurilor şi a interpretat într-o manieră personală clarobscurul acestuia. Prin limbajul clarobscurului a avut alături de Carravaggio un rol determinant în elaborarea picturii moderne, depăşind graniţele manierismului şi prefigurând barocul. Dacă în cazul compoziţiilor în peisaj a mers pe urmele lui Anibale Carraci, în sfera scenelor de interior s-a lăsat influenţat de naturalismul lui Caravaggio, contribuind ca şi acesta la constituirea limbajului narativ-realist al picturii. Aceste lucrări de format mic, cu detalii minuţioase şi clarobscur emoţional, impresionează prin umanizarea subiectelor religioase care au aspectul unor evenimente umane încărcate de o deosebită impresie de autenticitate. Efectele sale de clarobscur sunt subtile şi diferite de cele contrastele tranşante ale lui Caravaggio. La fel ca şi acesta, Elsheimer a sugerat o relaţie naturală, autentică dintre personaje şi spaţiu. Prin aceste lucrări Elsheimer se distanţează de manierismul veneţian, devenind un important precursor al picturii baroce în domeniul scenelor de interior.În ultimii ani ai vieţii s-a preocupat de un peisaj arcadian, cu o nuanţă de melancolie, în care apar arhitecturi antice încadrate în peisaje pline de lumină şi armonie. Prin tema peisajului idealizant în care personajele ocupă un rol subordonat, Elsheimer atinge o dimensiune modernă a picturii, contribuind la constituirea peisajului ca subiect în sine al picturii. Prin celebrul său peisaj "Aurora", Elsheimer poate fi considerat un precursor al peisajului idealizant ilustrat de Claude Lorraine. Contrastele de lumină şi umbră, degradeul culorilor care se pierd într-o atmosferă vaporoasă, lumina care trece printre nori, cerul de un gri-albastru vaporos sunt efecte care anticipează picturii peisagistică a barocului.

Rembrandt. Un prieten şi admirator al lui Elsheimer a fost marele artist flamand Rubens, care afirma despre Elsheimer că "nu este nimeni care să-l fi egalat în redarea personajelor mici, a peisajului şi atâtor alte subiecte". Prin clarobscurul şi naturalismului lucrărilor sale, Elsheimer a avut alături de Carravaggio un rol determinant în elaborarea picturii moderne, fiind un important precursor al picturii baroce în domeniul scenelor de interior.

Popularitatea artistului se explică prin numărul mare de gravuri şi replici realizate după lucrările sale. La amplificarea notorietăţii sale au contribuit gravurile realizate de artistul Hendrick Gout, elevul şi patronul său, respectiv de gravorul ceh Wenceslas Hollar (1607-1677). Pe unul din portretele sale, gravate de Wenceslas Hollar există o scurtă consemnare biografică în care se spune că Elsheimer era considerat un "mare desenator şi un foarte bun pictor". Încă din 1604, Carel van Mander remarca farmecul deosebit al lucrărilor sale. În lucrarea sa, *Cartea pictorilor*, acesta se referă şi la Adam Elsheimer:"La Roma mai locuieşte acum încă un pictor german eminent, pe nume Adam, născut la Frankfurt ca fiu al unui croitor. Când a ajuns în Italia, nu ştia încă mare lucru, dar la Roma a făcut progrese admirabile şi, prin muncă îndârjită, a devenit un meseriaş priceput. Nu se ocupă însă prea mult de copiat, ci stă în biserici sau în alte locuri şi priveşte ceasuri întregi lucrările marilor meşteri ca să şi le întipărească în minte. Este uimitor de iscusit în pictarea de lucrări originale pe plăci de aramă, cu toate că face puţine, dar atunci când le face, le face cu iscusinţă"[911]. Hendrick Gout (1573-1648), artist de origine olandeză, i-a transpus în gravură o parte din lucrări[912].

Modernitatea lui Elsheimer a fost reliefată prin efectele de lumină misterioase, prebaroce ale lucrărilor sale, care au fost dezvoltate în aceeaşi direcţie de Rembrandt, iar ulterior de Georges de la Tour[913]. Specialitatea lui Adam Elsheimer au fost îndeosebi scenele nocturne (peisaje şi scene de interior cu clarobscur misterios, care i-au atras apelativul de "pictor al nopţii"[914]. Prin acest

911Carel van Mander, *Cartea pictorilor*, Editura Meridiane, 1977, p.423

912Deşi l-a susţinut financiar pe Elsheimer, a avut un rol nefast în ultima etapă a vieţii artistului. Din cauza nemulţumirii că acesta nu terminase suficient de repede lucrările comandate, Hendrick Gout a îngăduit ca Elsheimer să fie închis pe motivul datoriilor acumulate. A murit în 1610, sărac, la puţin timp după eliberare.

913Specialitatea lui Adam Elsheimer au fost îndeosebi scenele nocturne (peisaje şi scene de interior), cu un clarobscur misterios: razele lunii, focul, lumânarea sunt unicele surse de lumină ale unor compoziţii rămase în obscuritate; de la ele pornesc fascicule aurii ce contrastează cu întunecimea încăperii. Prin acest aspect, Elsheimer este considerat un precursor al pictorilor de interior olandezi, creatori ai scenei de gen. Se crede că studiile de figuri ale lui Elsheimer, care a fost şi un remarcabil desenator, i-au servit ca modele lui Rembrandt. Acesta s-a iniţiat în pictura sa atât prin intemediul lui Pieter Lastman, maestrul său, cât şi prin gravurile lui Hendrick Gout.

914Aici se încadrează celebra "Fugă în Egipt", una din lucrările cele mai semnificative în domeniul picturii de peisaj, "Sfântul Cristofor", "Incendierea Troiei", "Jupiter şi Mercur în casa lui Philemon

aspect, Elsheimer este considerat un precursor al pictorilor de interior olandezi, creatori ai scenei de gen. Se crede că studiile de figuri ale lui Elsheimer, care a fost şi un remarcabil desenator, i-au servit de asemenea, ca modele lui Rembrandt. Acesta s-a iniţiat în pictura sa, atât prin intemediul lui Pieter Lastman, maestrul său, cât şi prin gravurile lui Hendrick Gout.

Analogia stilistică dintre Elsheimer şi Rembrandt se reflectă în modalitatea similară de interpretare a temei *Adoraţia păstorilor* de către cei doi artişti.

Atribuită de istoricul de artă, Dr. Alexandru Avram Şcolii lui Elsheimer, lucrarea din colecţia Muzeului Ţării Crişurilor este o interpretare prebarocă a temei "Adoraţiei păstorilor": "distribuţia savantă a luminii, fineţea execuţiei şi totodată o asemănare cu maniera de lucru a maestrului, permite încadrarea lucrării în şcoala acestuia"[915].

Pictat în ulei pe lemn de stejar, tabloul a ajuns în colecţia Secţiei de Artă a Complexului muzeal orădean în 1967, prin transfer de la Muzeul de Artă al României. În 1980, lucrarea a fost obiectul unor mici intervenţii de curăţire şi integrare cromatică. Suportul din lemn de stejar este consolidat cu stinghii de lemn, după un sistem frecvent utilizat în secolele XVI-XVII pentru protejarea lucrărilor pe suport de lemn, fiind un argument în favoarea autenticităţii şi a realizării lucrării în această epocă. Pe spatele lucrării este lipit un text în limba germană (cu literele tipărite), ce conţine date biografice referitoare la Adam Elsheimer, din perioada în care lucrarea se afla în Colecţia Muzeului de Artă al României.

şi Baucis", "Ceres şi Stellio". Fiecare dintre acestea este în felul ei, un pretext pentru a reda efecte de lumină în cadrul unor scene nocturne. Razele lunii, focul, lumânarea sunt în acest caz sursele de lumină ale unor compoziţii rămase în obscuritate; de la ele pornesc fascicule aurii izolate într-o mare de întuneric. Ceea ce îl caracterizează pe artist este o mare sensibilitate pentru redarea efectelor de clarobscur nocturn, prin care conferă o ambianţă de mister compoziţiilor sale. "Fuga în Egipt" a fost admirată şi intens copiată şi l-a influenţat pe Rubens în maniera de redare a propriei versiuni a temei. Un element caracteristic lui Elsheimer îl constituie prezenţa în scenă a păstorilor redaţi în colţul stâng al lucrării, grupaţi în jurul focului. Un element interesant al ecourilor picturii sale îl constituie influenţa pe care a exercitat-o asupra lui Rembrandt, mediată de profesorul acestuia Pieter Lastman. Modernitatea artistului este vizibilă îndeosebi în efectele de lumină misterioase, prebaroce ale lucrărilor sale, care au fost dezvoltate în aceeaşi direcţie de Rembrandt, iar ulterior de Georges de la Tour. Se crede că "Lapidarea Sfântului Ştefan", prima lucrare semnată a lui Rembrandt este o replică la pictura cu aceeaşi temă de Elsheimer. O lucrare de mare importanţă este "Jupiter şi Mercur în casa lui Philemon şi Baucis", inspirată din *Metamorfozele* lui Ovidiu. Considerată primul tablou realist al unei scene de gen, respectiv întâia pictură de interior în sensul modern al cuvântului, aceasta l-a influenţat pe Rembrandt în realizarea interioarelor sale nocturne ("Cina de la Emaus").

915Alexandru Avram, *Vă prezentăm Muzeul Ţării Crişurilor, Secţia de Artă universală*, în *Crişana*, Anul XXVII, nr. 130,3 iunie, p. 2; Alexandru Avram, *Muzeul Ţării Crişurilor, Galeria de Artă. Ghid*, Editura Meridiane, 1973, p. 6

De format mic, cu detalii minuţioase şi clarobscur delicat, lucrarea impresionează prin umanizarea subiectului, căruia artistul îi conferă dimensiunea unui eveniment de excepţie, încărcat de mister şi autenticitate. Tabloul este un exemplu de simbioză între poezia luminii şi realismul personajelor, reflectând astfel specificul stilului promovat de artist[916]. *Pruncul* Iisus este redat ca o personificare a luminii coborâtă din cer în momentul *Naşterii* Sale.

Bazată pe o gamă cromatică restrânsă, scena religioasă este o nocturnă care îl reprezintă pe Iisus nou-născut în interiorul unui grajd, înconjurat de Maria, Iosif şi păstori. Tânăra mamă desface pânza albă în care e învelit copilul pentru a-l arăta păstorilor. Chipul Mariei, redat fără aureolă, denotă inspiraţia artistului din realitate; cu o tipologie fizionomică tipic germanică, ea are naturaleţea unei femei simple. Pruncul e aşezat aproape de podea, într-un coş împletit, specific celor folosite în gospodăriile ţărăneşti; spicele de grâu redate minuţios sunt un evident simbol euharistic. Din tablou lipsesc magii în veşminte fastuoase, precum şi îngerii vestitori ai marelui eveniment, în schimb este mai mare numărul păstorilor. Aceştia au vârste şi fizionomii diferite, bine individualizate şi naturaliste; rolul lor este de a se substitui simbolic întregii umanităţi în gestul de închinare şi adoraţie a *Pruncului.* Cu figuri naturaliste, specifice unor oameni simpli, aceştia sunt reprezentaţi îngenunchind în faţa *Pruncului* sau discutând. În stânga e redată naturalist o femeie în vârstă, cu nasul ascuţit şi turban, în veşminte simple, vorbind cu unul dintre păstori[917]. Lângă ea se află un coş şi un felinar aprins. Pruncul sfânt justifică, atât prezenţa păstorilor, cât şi a luminii care se răsfrânge dinspre El pe figurile personajelor şi pe podeaua grajdului. La atmosfera de mister a nopţii sfinte contribuie raza de lumină a felinarului aflat pe podea, în spatele femeii. În spaţiul modest, cufundat în obscuritate al grajdului, strălucirea luminii aurii concentrate asupra elementului central de interes al compoziţiei, *Pruncul* Iisus, sugerează caracterul de mister al marelui eveniment din istoria creştinismului. La o distanţă mai mare, spre intrarea în grajd, se află un alt felinar, de acelaşi tip. În această zonă de semi-obscuritate, e redat venind un alt păstor cu un toiag în mână. Nuanţele de brun care predomină în redarea veşmintelor şi a fundalului sunt

916*Registrul de Pictură al M.T.C.*, Şcoala lui Adam Elscheimer, *Adoraţia păstorilor*, ulei/lemn, 410x300mm, nesemnat, nedatat, Colecţia de pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor Oradea; atribuit Şcolii lui Adam Elsheimer de Alexandru Avram, în *Muzeul Ţării Crişurilor*, Editura Meridiane, 1973, p. 6, Fig. nr. 18; Maria Zintz, *Colecţia de pictură universală a Secţiei de artă*, în *Biharea*, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, 1991, p. 187, fig. nr. 8; Agata Chifor, *Pictori din Şcoala germană în Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor Oradea*, în *Biharea,* XL, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, 2013, p. 41-56; Agata Chifor, *Picturi religioase din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor*, în *Biharea*, XXXIV-XXXVI, 2007-2009, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, 2011, p.169-174; Agata Chifor, Blaga Mihoc, Simona Bala, Sabina Horvath, *Sărbătorile de iarnă reflectate în colecţiile Muzeului,* în *Muzeul Ţării Crişurilor*, nr. 29, noiembrie-decembrie, 2016, p. 4

917Femeia cu care se întoarce Iosif, în *Protoevanghelia lui Iacob* (text apocrif)

adecvate tehnicii clarobscurului, alcătuind, la fel ca în lucrările lui Caravaggio şi Rembrandt, un contrast cromatic pentru lumina care iradiază în jurul copilului. Iosif, un bărbat matur, cu fizionomie germanică şi barbă, stă în spatele Mariei şi discută cu un păstor tânăr. Acesta din urmă arată spre ieslea din spate, indicându-i lui Iosif locul unde ar putea aşeza pruncul.

Un element inedit îl constituie faptul că *Pruncul* e înconjurat de o mulţime de oameni cu figuri simple, depăşind numărul celor trei păstori din textul biblic. Maniera în care sunt redate tipologiile şi veşmintele personajelor sugerează inspiraţia artistului din realitate. Pe uşa deschisă, în colţul stâng al lucrării, se văd alţi doi păstori, cu felinare în mâini, îndreptându-se spre staul.

De altfel, întreaga ambianţă a grajdului (uneltele de lucru, ieslea, boul, fânul) creează o puternică impresie de autenticitate, obiectele dând impresia că sunt luate dintr-o gospodărie de la ţară. Se poate remarca minuţiozitatea cu care sunt descrise detaliile de interior ale grajdului din lemn, pe jos şi pe pereţi, aflându-se diferite unelte: fierăstrău, coasă, greblă, mătură, seceră, roată de căruţă. Prin naturalismul păstorilor, ce se închină cu smerenie în faţa *Pruncului*, descrierea minuţioasă a structurii de lemn a grajdului şi a uneltelor de lucru (aluzie la simplitatea şi modestia ambianţei în care s-a născut *Mântuitorul* lumii), lucrarea din colecţia muzeului orădean are analogii cu "Adoraţia păstorilor", realizată de Caravaggio în 1609, lucrare ce marchează începutul stilului cunoscut sub numele de "Nativitatea săracă" în iconografia temei[918].

Un argument în favoarea executării tabloului de un discipol al lui Elsheimer îl constituie similitudinile dintre acesta şi "Adoraţia păstorilor", realizată în 1634 de Rembrandt, influenţat de Elsheimer prin intermediul lui Pieter Lastman. Lucrarea lui Rembrandt interpretează în acelaşi mod tema, în jurul *Pruncului* aflându-se Maria şi o mulţime de păstori cu figuri şi veşminte simple specifice unor ţărani, iar scena este plasată tot în interiorul unui grajd, cu descrierea naturalistă a interiorului. Unul dintre personaje ţine în mână un felinar similar celui aflat în lucrarea lui Elsheimer. Lumina aurie este direcţionată şi în acest caz asupra *Pruncului,* elementul central al compoziţiei. La fel ca şi în cazul lui Pieter Lastman şi Rembrandt, turbanul purtat de femeia din stânga lucrării este un accesoriu utilizat pentru a sugera ambianţa orientală a temei biblice.

Lucrarea din colecţia muzeului orădean ilustrează trăsăturile cele mai tipice ale stilului creat de Elsheimer: clarobscurul misterios, caracterul naturalist al personajelor şi al detaliilor, descrise miniatural. Combinând cele două procedee specifice barocului, discipolul artistului a creat o compoziţie originală. La fel ca şi la Rembrandt, bucuria *Naşterii Domnului* este trăită într-un mediu ce sugerează

918Caravaggio, *Adoraţia păstorilor*, 314 cm x 211 cm,1609, Muzeul regional din Messina http://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_de_peintures_du_Caravage

modestia condiţiilor în care a venit pe lume *Mântuitorul,* dar şi dimensiunea spirituală, supranaturală a acestuia. Realizând un contrast între austeritatea cromatică a interiorului şi lumina aurie, ce simbolizează misterul *Naşterii lui Iisus*, autorul a realizat o scenă plină de farmec poetic, o îmbinare inedită de autenticitate şi mister.

Popularitatea stilului iniţiat de Elsheimer a făcut ca acesta să aibă mulţi discipoli şi continuatori în cadrul şcolii olandeze de pictură, care i-au continuat maniera în diferite genuri şi variante. L-a avut ca discipol direct pe Cornelius Poelenburg (1586-1660) din Utrecht, un imitator al stilului său[919]. Dicţionarele vechi, cu repertorii ale pictorilor din secolele anterioare, îi menţionează ca discipoli ai săi şi pe Moojaert Nicholas din Amsterdam, care şi-a format stilul imitând lucrările lui Elsheimer, respectiv Goudt Thomas, Aert van der Neer[920]. Alţi succesori ai săi au fost Andre Shalbert, Leonaert Bramer, Teniers cel Bătrân, celebrul Pieter Lastman, Peter de Saar, Moses van Uyttenbroeck etc. Din şcoala germană, Thomas de Hagelstein i-a imitat stilul şi chiar i-a copiat lucrările[921]. Lucrarea din colecţia muzeului orădean ilustrează într-o variantă miniaturală, dar de mare expresivitate şi impact emoţional, asimilarea moştenirii picturale a lui Elsheimer de către unul dintre numeroşii imitatori şi continuatori ai stilului său.

919Théodore Guédy, *Nouveau Dictionnaire des Peintres anciens et contemporains*, Paris, 1882, p.142

920*Ibidem*; James R. Hobbes, *The Picture Collector s Manual, Being a Dictionary of Painters*, vol. I, Londra, 1849, p. 81

921Adolphe Siret, *Peintres de toutes les Écoles. Depuis les temps les plus reculés jusqu'a nos jours*, Bruxelles, 1848, p. 196; Théodore Guédy, *Nouveau Dictionnaire des Peintres anciens et contemporains*, Paris, 1882, p. 142; James R. Hobbes, *The Picture collector's manual. Being a Dictionary of Painters*, I, Londra, 1849, p. 81; Leo Bachelin, *op.cit.*, p.133-135; Thieme-Becker, *Künstler Lexicon*, X, 1914; *Enciclopedia italiana*, XIII, 1932; Carel van Mander, *Cartea pictorilor*, Editura Meridiane, 1977, p.423; *Le grand Dictionnaire de la peinture des origines á nos jours*, 1992, p.203-204; A. Gotz, *Pictura germană în secolul al XVII-lea*, Editura Meridiane, 1982, p. 17-32; *Alte Pinakothek, Neue Pinakothek Munich*, 1995, p.12-13; J. Turner, *The Dictionary of Art*, X, Oxford University Press, 1996, p.156-161; A. Prater, H. Bauer, *Painting of the Baroque*,Taschen,1997, p. 57,145; ****Pictura barocă. Două secole de minunăţii în pragul picturii moderne*, EdituraFundaţiei Culturale Române, 1999, p.258-259; V. Florea, Gh. Székely, *Mică enciclopedie de artă universală*, Editura Litera, 2005, p. 146; Stay Sapir, *Ténèbres sans leçcons. Estétique et epistémologie de la peinture ténébriste romaine, 1595-1610, Thèse doctorale*, 2008; http://www.artcyclopedia.com/artists/elsheimer_adam.html, "Adam Elsheimer-Life and Work, Venice, Rome, Influence, Galleries" http://encyclopedia.stateuniversity.com/pages/568/Adam-Elsheimer.html#ixzz0GVorJeDH&A

d. Arhetipuri ale imagisticii devoţionale baroce în lucrări din Şcoala italiană a secolului al XVIII-lea: Cercul lui Francesco Trevisani (1656-1746) şi Pietro Marchesini (1692-1757)

Artă prin excelenţă devoţională, mistică, persuasivă şi emoţională, pictura religioasă barocă se caracterizează prin alăturarea în aceeaşi compoziţie a planurilor terestru-celest, sacru-profan, din dorinţa de a convinge credinciosul de realitatea miracolului şi posibilitatea unei comuniuni reale cu divinitatea. Evlavia, extazul mistic, miracolul, misterul, intervenţia îngerilor au constituit o constantă a artei sacre baroce. Fie că e vorba de persoane sfinte sau oameni obişnuiţi, trăirea intensă a sentimentului de evlavie şi adoraţie mistică era popularizată insistent de arta religioasă barocă, fiind mărturia vie a unei credinţe sincere şi profunde, în măsură să transfigureze fizionomia şi să amplifice în manieră teatrală gestica personajelor prin care se manifestă revărsarea harului divin. Asemenea teatrului, care exercită o influenţă majoră asupra creaţiei artistice, pictura barocă de altar era concepută ca o "punte de trecere între viaţă şi moarte", material şi spiritual, realitate şi imaginaţie[922]. Parte integrantă din spectacolul liturgic al *Bisericii*, marcată de practicile devoţionale ale iezuiţilor, pictura avea funcţia de a facilita accesul credinciosului la realităţile specifice lumii supranaturale.

O parte importantă a iconografiei sacre baroce a fost influenţată de intenţia de a reda persoanele sfinte într-o ambianţă şi înfăţişare cotidiană, cu tipologii care să ofere privitorului o pronunţată impresie de familiaritate. Inspirate frecvent din realitate, figurile persoanelor sfinte exprimă veridic fuziunea planurilor uman-divin în viaţa cotidiană a credinciosului căruia i se adresează lucrarea. Gestica expresivă a mâinilor, la fel ca fizionomia sau privirea prin care unul din personajele lucrării se adresează credinciosului sunt mijloace menite să amplifice verismul subiectelor religioase. Picturile cu caracter religios au fost marcate decisiv de dorinţa *Bisericii* de a convinge privitorul asupra adevărurilor de credinţă prin înfăţişarea momentului celui mai intens al experienţei spirituale, acela al întâlnirii sau perceperii Divinului[923]. În această categorie a imagisticii devoţionale se încadrează trei lucrări din *Şcoala italiană* aflate în Colecţia Muzelui Ţării Crişurilor Oradea: "Împărtăşania apostolilor" din Şcoala italiană a secolului al XVIII-lea, "Sfânta Familie cu Sfântul Ioan Botezătorul copil" (1734), semnată de Pietro Marchesini (1692-1757), respectiv "Adoraţia Îngerilor", realizată de un anonim italian din secolul al XVIII-lea.

922Rosario Assunto, *Universul ca spectacol,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1983, p. 148
923Rosa Giorgi,*Secolul al XVII-lea*, Editura RAO, 2006

Originar din Capodistria (oraş port aflat sub stăpânirea Veneţiei, azi în Slovenia), Francesco Trevisani (1656-1746) şi-a însuşit primele noţiuni de desen de la tatăl său, care era arhitect. Ulterior, a studiat pictura la Veneţia cu Antonio Zanchi (1631-1722) şi şi-a început cariera imitându-i pe maeştrii veneţieni. Tânărul artist a fugit la Roma cu o veneţiană dintr-o familie nobilă, devenind cunoscut şi apreciat datorită picturilor de altar executate la comandă pentru biserici romano-catolice din Italia (Roma, Bolsena, Torino, Venaria etc). În 1678 s-a stabilit la Roma, unde a lucrat sub patronajul cardinalului Flavio Chigi şi al Papei Clement al XI-lea. Acesta i-a încredinţat pictarea profetului *Baruch* pentru Bazilica *San Giovanni Laterano* şi decoraţia cupolei *Catedralei* din Urbino, unde a realizat reprezentări alegorice ale celor patru părţi ale lumii. Treptat, Trevisani a renunţat la maniera veneţiană, preferând stilul clasicizant al pictorilor Guido Reni (1575-1642), Domenichino (1581-1641), Annibale Carracci (1560-1609) şi îndeosebi Carlo Maratta (1625-1713). Asimilând constructiv maniera acestora, Trevisani a devenit în scurt timp pictorul cel mai celebru al generaţiei sale, afirmându-se ca promotorul unei picturi baroce pline de farmec, cu un desen corect, figuri graţioase şi clarobscur puternic. Reprezentant de marcă al barocului tardiv şi al rococo-ului timpuriu, a fost influenţat deopotrivă de Correggio (1489-1534) şi Veronese (1528-1588), al căror stil reuşea să-l imite cu talent. Avea capacitatea de a imita stilul fiecărui maestru; contemporanii l-au numit Trevisani "Romanul" pentru a-l deosebi de fratele său Angelo Trevisani, care a lucrat îndeosebi la Veneţia.

Primele comenzi importante datează din 1695-1696, când Trevisani realizează "Crucificarea Sfântului Andrei"(1695-1699) pentru Bazilica *Sant Andreea dalle Fratte,* respectiv frescele cu *Patimile lui Hristos* pentru *Biserica San Silvestro in Capite.* Marcate de stilul lui Carlo Marrata, acestea sunt considerate o capodoperă. A executat la comandă reproduceri după lucrările lui Correggio şi Parmigianino pentru Ducele de Modena.

După 1700 artistul a beneficiat de protecţia cardinalului Pierro Ottoboni, un alt mecena al său, provenit dintr-o familie nobilă veneţiană stabilită la Roma. Devenit ulterior papă sub numele Alexandru al VIII-lea (1689-1691), acesta s-a remarcat prin generozitatea patronajului său în sfera artelor. Afiliat Academiei Arcadiene, Papa Alexandru al VIII-lea a reunit la curtea sa compozitori şi instrumentişti reputaţi ai vremii, ca Arcangelo Corelli, Alessandro Scarlatti, Georg Friedrich Händel, Matteo Fornari, Bernardo Pasquini, Giovanni Lorenzo Lulier, Giuseppe Ottavio Pythons, Flavio Carlo Lanciani Filippo Amadei, Giovanni Battista Costanzi. Tânărul Handel, în perioada sejurului său la Roma (1707-1709), a stat la curtea lui Ottoboni, la fel ca Antonio Vivaldi, în 1723 şi 1724. Ottoboni a fost deopotrivă un promotor al pictorilor "neoveneţieni" Francesco Trevisani, Sebastiano Ricci, dar şi al artiştilor Sebastiano Conca, Carlo Maratta, Giuseppe Passeri, Giuseppe Chiari, Benedetto Luti, Andrea Locatelli, Gerolamo

Pesci, Giuseppe Maria Crespi, Joseph şi Pier Leone Ghezzi, Gaspar van Wittel. Trevisani a intrat în anturajul curţii lui Ottobonni în 1705 şi a lucrat pentru el până în ultimele decenii ale secolului[924]. Pictor prolific, a câstigat o mare reputaţie, beneficiind de numeroase comenzi pentru picturi de altar şi fresce cu caracter religios: "Extazul Sfântului Francisc" (1729, Sancta Maria in Aracoeli), "Sfântul Anton din Padova" şi "Sfântul Francisc primind stigmatele" (1719, Bazilica *Santissime Stimmate di San Francisco*), "Messa din Bolsena" (1704, Catedrala Sfânta Cristina din Bolsena), "Hristos susţinut de îngeri" (Kunsthistorisches Museum, Viena), decoraţia în mozaic a Capelei baptismale din Bazilica San Pietro (1732) sau celebra lucrare "Sacrificiul inocenţilor" (Galeria din Dresda). A realizat deopotrivă, portrete remarcabile ca celebrul "Portret al cardinalului Ottoboni", 1705 (Bowes Museum, Barnard Castle, Durham), precum şi portrete ale unor nobili englezi, arhitecturi, flori, animale, compoziţii ample cu subiecte istorice, biblice sau inspirate din evenimente contemporane: "Betshabe la baie", "Antoniu şi Cleopatra" (1702, Palazzo Spada, Roma), "Banchetul Cleopatrei" (Galeria Uffizi, Florenţa), "Intrarea cardinalului Ottoboni în Roma " (Galeria Naţională, Budapesta)[925]. Artistul a activat şi la Brunswick, Madrid, Munchen, Stockholm şi Viena. A executat comenzi pentru Prinţul Lothar Franz von Schonborn şi familii aristocratice din Savoia, Portugalia şi Anglia.

De altfel, Trevisani a fost intens influenţat de stilul artiştilor reuniţi în *Academia Arcadiană*[926], devenind membru al acesteia în 1712. Un deosebit succes l-au avut lucrările de mic format, destinate devoţiunii private: "Madona cu Pruncul dormind" (Louvre şi Dresda), "Lapidarea Sfântului Ştefan" (Roma, Galeria Naţională, Galeria Corsini); "Îndoiala Sfântului Iosif" (Florenţa); "Hristos în Grădina Ghetsemani" (Muzeul din Marseille). Prin formele rotunjite, senzualitatea discretă şi lejeritatea formelor, culorile vii şi clarobscurul difuz, el încearcă să se îndepărteze de severitatea lui Maratta. Trevisani reia schemele iconografice ale acestuia, dar le investeşte cu o dimensiune idilică, arcadiană, care îi anticipează pe pictorii francezi Francois Lemoyne (1688-1737), Carle Vanloo (1705-1765), Nicolas Vleughels (1668-1737), precum şi rococo-ul austriac. Stilul său conţine

---

924Ugo Ruggeri, *Trevisani, Francesco*, în *The Dictionary of Art* (ed. J. Turner), p. 311-315; Treccani, *Dizionario Biografico degli Italiani* – Vol. 79, 2013

925Ralph Nicholson Wornum, *Biographical Catalogue of the principal Italian Painters, London. Italian painters from the Thirteenth to the Eighteenth century*, 1855, p. 187-188, Ugo Rugerri, în *Grove Art Online*, 1998; J. Turner, *The Dictionary of Art*, vol. 31, p. 313-315; Aldo Cherini, *Elogio di Francesco Trevisani Pittore (1656-1746)*, 1995; Ugo Ruggeri, Trevisani, Francesco, în *The Dictionary of Art* (ed. J. Turner), p. 311-314
http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/Trevisani/154659; http://istrianet.org/istria/illustri/trevisani/francesco/index.htm

926*Academia arcadiană*, fondată la Roma în 1690, una din cele mai vechi şi reprezentative academii din Italia, bazată iniţial pe asocierea unor literaţi, muzicieni, pictori

variaţiuni largi pe stilistica barocă, evoluând de la severitatea lui Carlo Maratta până la stilul mai plăcut, persuasiv şi emoţional al barocului. Printre discipolii săi s-au numărat Claudio Francesco Beaumont (1694-1766), Carlo Innocenzo Carlone (1685-1775), Andrea Casali (1720-1770), Placido Costanzi (1690-1759), Giorgio Domenico Duprà (1689-1770), Gregorio Guglielmi (1714-1773), Gerolamo Pesci (1684-1759), Pietro Antonio Rotari (1707-1762), Francisco Viera Lusitano, Bartolomeo Nazari (1693-1758), Francesco Civalli, Lodovico Mazzanti, Giovanni Batista Brugli. Lucrările lui Trevisani pot fi admirate în diverse muzee din Italia (Sienna, Lucca, Perugia, Arezzo, Florenţa, Urbino, Forli, Torino) şi Europa (Madrid, Stockholm, Budapesta, Leningrad, Kassel, Pommersfelden; în 1950 a avut loc la Triest o remarcabilă expoziţie retrospectivă a artistului[927].

Un subiect frecvent abordat în creaţia lui Francesco Trevisani îl constituie *Euharistia,* temă centrală a picturii religioase baroce. După *Conciliul de la Trento*, artiştii au reprezentat *Cina cea de Taină* ca o secvenţă liturgică în care Iisus, marele preot distribuie ostia apostolilor reuniţi în jurul său[928]. În contextul *Contrareformei*, *Instituirea Euharistiei* sub forma *Împărtăşaniei apostolilor* de către Iisus a fost o temă picturală frecventă în Italia şi Franţa[929]. Confruntată cu contestaţiile *Reformei,* Biserica romano-catolică a reevaluat importanţa tradiţiei, reeditând arhetipul bizantin ca punct de plecare în reprezentarea *Euharistiei.* Pe baza acestuia a fost elaborată varianta iconografică barocă a *Împărtăşaniei apostolilor*. În 1704 Trevisani a realizat pictura de altar "Miracolul din Bolsena"[930], destinată Capelei miracolelor a *Bazilicii Santa Cristina* din Bolsena, iar în 1737 -"Împărtăşania apostolilor", destinată altarului principal al Bisericii *Santa Maria* din Betleem, temă reluată şi în alte variante (*Instituirea Euharistiei*)[931] .

"Împărtăşania apostolilor"[932](Fig.nr.114) din Colecţia Muzeului Ţării

---

927Aldo Cherini, *Elogio di Francesco Trevisani Pittore* (1656-1746),1995, p. 7

928Aigrain René, *Émile Mâle, L' art religieux après le Concile de Trente,* în *Revue d' histoire de L' Église de France*, tom XX, nr. 88, 1934, p. 471-478

929Curnier-Laroche, P. Frédéric, *La peinture comme véhicule de la pensée de la Réforme catholique*

930Pictură inspirată din *Miracolul de la Bolsena* (1263). În timpul celebrării *Euharistiei* la mormântul *Sfintei Cristina,* un preot originar din Boemia a avut îndoieli asupra doctrinei transubstanţierii, a prezenţei reale a trupului şi sângelui hristic în ostia consacrată liturgic. Evenimentul din 1262 se referă la apariţia miraculoasă a sângelui care a ţâşnit din ostie în timpul celebrării. Pânza folosită în ritual este păstrată în Catedrala din Orvietto, ca mărturie a miracolului . În 1264 *Papa Urban al IV-lea* a promulgat Bulla *Transiturus*, care instituia celebrarea Sărbătorii creştine *Corpus Domini.*

931Lucrare prezentă în colecţia *Fototecii Zeri,* nr. inv. 120370http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=F&id=115497, cod 61180

932*Registrul de Pictură al M.T.C.*, *Împărtăşania apostolilor,* ulei pe pânză,730 x 510mm, nesemnat, nedatat, Colecţia de pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor; atribuit Şcolii lui Francesco Trevisani (n.n. A.C.); Agata Chifor, *Arhetipuri ale imagisticii devoţionale baroce în lucrări din Şcoala italiană (Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor*), în *Biharea*, XLIII, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2016, p. 135-137

Crişurilor este o compoziţie religioasă tipic barocă. Inspirată din episodul biblic al *Cinei celei de Taină*, lucrarea are ca motiv central *Euharistia*, temă majoră a *Contrareformei.* Scenografia barocă este evidentă, atât în modalitatea de dispunere a personajelor, ce formează un cerc în jurul lui Iisus, cât şi în gestica uşor teatrală prin care acestea îşi exteriorizează trăirile şi emoţiile. *Cina cea de Taină* este redată frecvent în baroc prin momentul de comuniune euharistică cu Iisus, care oferă ostia apostolilor îngenunchiaţi (Riberra, "Împărtăşania apostolilor", 1638-1651, *Certosa di S. Martino*, Napoli). Şi în lucrarea din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor, Iisus cu un chip frumos, de o nobleţe clasicizantă, înveşmântat într-o pelerină albastră, oferă pâinea euharistică apostolilor îngenunchiaţi în jurul său, în cadrul unei compoziţii, tipic baroce, în diagonală. Cele două femei sfinte din colţul stâng al tabloului, semi-obscuritatea fundalului, unde se află o masă cu potirul euharistic şi două lumânări aprinse, îngerii în zbor din registrul superior, draperia şi stâlpul canelat, întregesc atmosfera barocă a lucrării.

Se remarcă utilizarea luminii, cu scopul de a evidenţia, în manieră barocă, elementul-cheie al picturii, principiul divin care reuneşte prin intermediul lui Hristos, cele două planuri: terestru-celest, uman-divin. Efectele de lumină amplifică atmosfera emoţională şi intensitatea experienţei religioase. Clarobscurul e direcţionat în manieră barocă pe chipuri şi veşminte, pentru a evidenţia transfigurarea spirituală şi intensitatea emoţională a evenimentului. El evidenţiază elementele de maximă semnificaţie spirituală ale compoziţiei: chipul şi veşmintele lui Iisus şi ale apostolilor din imediata sa apropiere, corpul personajului prosternat pe scări. Clarobscurul e direcţionat deopotrivă, pe îngerul înveşmântat în alb, ce coboară din cer cu o cădelniţă pentru a fi prezent la misterul euharistic instituit de Iisus la *Cina cea de Taină*.

În contrast cu intensa transfigurare spirituală a personajelor din prim-planul compoziţiei, artistul redă, într-un plan secund, doi bărbaţi ce stau la masă, discutând. Aceste personaje, dintre care unul este în mod evident Iuda, reprezintă arhetipul trădătorului, al omului definit prin spiritul de negare, calomnierea şi discreditarea celor superiori lui. Lumina, mult mai difuză a acestui cadru, sugerează orbirea spirituală a acestora, imposibilitatea de a percepe miracolul care se înfăptuieşte chiar sub ochii lor. De altfel, conform relatării din *Evanghelia lui Ioan*, Iisus a anticipat trădarea Sa de către unul dintre ucenici, afirmând chiar că primul care se va împărtăşi va fi cel care-l va vinde. În tabloul analizat, Iuda este reprezentat izolat de restul apostolilor. El a fost primul care a luat pâinea euharistică din mâna lui Iisus, concomitent cu decizia de a-l trăda[933]. Un element inedit îl constituie

---

933*Ioan XIII*, 21-27: "Adevărat, adevărat zic vouă că unul dintre voi Mă va vinde...Acela este, căruia Eu, întingând bucăţica de pâine, i-o voi da. Şi întingând bucăţica, a luat şi a dat-o lui Iuda, fiul lui Simon Iscarioteanul. Şi după îmbucătură a intrat atunci satana în el. Iar Iisus i-a zis: Ceea ce faci,

prezenţa la momentul euharistic a *Fecioarei Maria*, reprezentată într-o mantie albastră, cu mâinile împreunate, printre cei care aşteaptă să se împărtăşească.

Pe masă sunt redate două sfeşnice cu lumânări aprinse şi un potir, aluzii evidente la ritualul euharistic instituit de Iisus în Joia dinaintea *Patimilor*: "Aceasta să faceţi întru pomenirea mea (*Evanghelia lui Luca*, XXII:19)". De altfel, în tablou sunt ilustrate simbolic, ambele forme ale împărtăşaniei, ostia, oferită de Iisus apostolilor, respectiv vinul din potir. Reflexele de lumină evidenţează, în manieră barocă, textura metalică lucioasă a potirului, reliefând valoarea sa de simbol euharistic major. Schema compoziţională cu apostolii dispuşi în diagonală în jurul lui Iisus, patetismul gesturilor acestora (îndeosebi în cazul apostolului reprezentat în prim-plan în dreapta compoziţiei, dar şi personajul prosternat într-un gest de profundă veneraţie în faţa lui Iisus) trimit la maniera abordată pentru aceeaşi temă de pictorul Francesco Trevisani, în lucrarea "*Instituirea Euharistiei*"[934] (Fig. nr. 115). Analogiile de ordin compoziţional şi stilistic (compoziţia în diagonală, dispunerea apostolilor pe trepte ce introduc impresia de perspectivă, redarea lui Iisus ca personaj central, ce oferă ostia apostolilor, tipologia devoţională a acestora, clarobscurul denotă faptul că lucrarea a fost realizată de un artist din cercul lui Trevisani, un discipol sau continuator al stilului său, care a cunoscut şi a folosit ca punct de plecare pictura acestuia.

De altfel, în mod similar altor picturi de altar baroce, privirea, mâinile, gestica sunt un element cheie al compoziţiei, ilustrând sau amplificând trăiri, emoţii şi stări devoţionale. Gestica mâinilor exteriorizează în manieră barocă sentimente ca devoţiune (mâinile împreunate în rugăciune ale Fecioarei Maria), smerenie (personajul prosternat care-şi acoperă ochii cu mâinile), iubire (personajul din dreapta cu braţele deschise într-un gest de îmbrăţişare), protecţie (braţul întins al apostolului din proximitatea lui Iisus), neâncredere şi desconsiderare, în cazul lui Iuda. Privirea personajului din stânga compoziţiei este direcţionată în exteriorul tabloului, un artificiu prin care artistul realizează o actualizare tipic barocă a temei. Acest personaj se adresează credinciosului care priveşte lucrarea pentru a-i atrage atenţia şi a-l invita să perceapă profunda semnificaţie spirituală a scenei, prezenţa reală lui Hristos şi a îngerilor în taina *Euharistiei*, dar şi capacitatea miraculoasă de transfigurare spirituală a acesteia, evidentă pe chipurile şi gesturile personajelor implicate.

Având în centru tema comuniunii euharistice cu Iisus, pictura devoţională analizată este un document iconografic asupra importanţei acordate de Biserica romano-catolică dogmei transubstanţierii. Întreaga compoziţie este o alegorie

---

fă mai curând "

934http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=63599&titolo=Trevisani+Francesco%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Istituzione+dell%26%23039%3bEucaristia

barocă a credincioşilor şi a Bisericii reunite în jurul lui Iisus prin celebrarea *Euharistiei,* sacrament prin care *Mântuitorul* îşi reactualizează neâncetat prezenţa.

Realizată în 1734, lucrarea "Sfânta Familie cu Sfântul Ioan Botezătorul copil" [935] (Fig. nr. 116) este semnată şi datată de pictorul italian Pietro Marchesini, numit Ortolanino (1692-1757), reprezentant al şcolii din Pistoia[936].

Născut la Pistoia, 7 aprilie 1692, artistul şi-a desfăşurat activitatea la Pistoia, Prato şi Florenţa în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, fiind creatorul unei picturi religioase, ce asimilează influenţe eclectice ale şcolilor florentină, veneţiană şi bologneză. Obiceiul de a realiza copii după lucrările vechilor maeştri este confirmat atât în cazul picturilor din Serravalle (Pistoia), cât şi în alte picturi realizate de Ortolanino, în care acesta recurge la inspiraţia din renumite lucrări realizate de Ludovico Carracci, Guido Reni, Carlo Dolci. A realizat la comandă, pentru familia Gianni din Florenţa, copii după Tizian, Veronese, Raphael, Carracci şi Andrea del Sarto[937]. Artistul provine dintr-o familie de agricultori; tatăl său lucra la grădina iezuiţilor, ocupaţie de de la care derivă porecla sa (Ortolanino). Încă din perioada copilăriei s-a stabilit la Florenţa, unde a intrat în atelierul lui Gabbiani, alături de care a deprins primele noţiuni de artă, conforme cu tradiţia florentină, făcând studii de desen, dar şi după natură. Şi-a finalizat formaţia artistică la Bologna, unde a rămas timp de patru ani ca discipol al lui Marcantonio Franceschini. După ce a lucrat în provincia Emilia şi nordul Italiei, Marchesini a plecat la Veneţia, pentru a studia lucrările maeştrilor de aici. Revenit în Toscana, a realizat copii după picturi celebre (*Hristos binecuvântând* dintr-o colecţie privată din Florenţa, în acord cu prototipurile lui Carlo Dolci). Pictura de altar "Plângerea lui Hristos mort", realizată pentru Biserica *Sfântul Jacob* din Sambuca (Pistoia), semnată P. M. şi datată 1722-1723 este element de referinţă pentru stabilirea reîntoarcerii artistului la Pistoia. Anticipare a lucrărilor

---

935*Registrul de Pictură al M.T.C.*: Pietro Marchesini, *Sfânta Familie*, ulei / pânză, 184,5x139,5cm, semnat dreapta jos cu negru: PIETRO MARCHESINI 1734, Colecţia de pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor Oradea; Alexandru Avram, *Muzeul Ţării Crişurilor Oradea*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973, p.6, il. nr. 7; Agata Chifor, *Alegorie şi simbol în lucrarea Sfânta Familie de Pietro Marchesini*, în *Annual Congress of the American Romanian Academy of Arts and Sciences,* University of Oradea, 2002, vol II, p. 1022-1023; Agata Chifor, *Arhetipuri ale imagisticii devoţionale baroce în lucrări din Şcoala italiană (Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor)*, în *Biharea*, XLIII, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2016, p. 138-143

936O imagine completă a biografiei şi creaţiei lui Pietro Marchesini, la Sandro Bellesi, *Pietro Marchesini*, în *Dizionario Biografico degli Italiani* ,Vol. 69 (2007); *Guida da Pistoia per gli amanti delle Belle Arti con notizie degli architetti, scultori e pittori pistoiesi,* del Cav. Francesco Tolomei, 1821, p. 185; http://www.treccani.it/enciclopedia/marchesini-pietro-detto-l-ortolanino_%28Dizionario-Biografico%29/;http://www.archiviopistoia.it/Marchesini+Pietro+detto+l%27Ortolanino

937http://www.artfinding.com/77733/Biography/Marchesini-Pietro

ulterioare, opera relevă un simţ plastic, evident nu numai în culoare, ci şi în definirea analitică a figurilor, bazată în mare parte pe cunoştinţe anatomice. În urma succesului obţinut cu acest tablou, Marchesini a executat comenzi pentru Florenţa şi alte oraşe din împrejurimi. În 1726 a realizat pictura de altar " Sfânta Margareta adorând crucifixul" pentru Biserica *Sf. Ioan Botezătorul* din Valdibure (Pistoia), imagine didactică şi devoţională apreciată pentru starea emoţională a personajului, iar în 1727 altarul "Predica Sfântului Anton" pentru capela dedicată aceluiaşi sfânt în oraşul Prato. Element de referinţă pentru studiul primei etape de creaţie a lui Marchesini, altarul din Prato este definit printr-o pastă cu efecte de materialitate, într-o gamă cromatică închisă.

Prima comandă publică importantă realizată de Marchesini pentru oraşul Florenţa este "Apariţia lui Hristos în faţa Sfintei Margareta" pentru Biserica San Salvatore. Datată în 1728, lucrarea este considerată o capodoperă, fiind una din cele mai interesante picturi consacrate Sfintei Margareta, canonizată în 1728. Comparativ cu picturile anterioare, compoziţia reflectă o îndulcire a tipologiei figurilor, un modeleu fin, în concordanţă cu noile tendinţe ale picturii toscane. Îmbinând ingenios trăsăturile picturii florentine, datorate influenţei lui Gabbiani cu elemente derivate din pictura lui Correggio, lucrarea prezintă calităţi remarcabile, evidente în scenografia compoziţiei, respectiv gama cromatică cu efecte strălucitoare.

În 1729 Marchesini s-a implicat în realizarea picturii "Convertirea Sfântului Pavel"; din 1730 datează "Viziunea Sfintei Tereza de Avilla" pentru Biserica Ordinului carmelitan *San Paolino* din Florenţa. Pentru acelaşi edificiu, a pictat în 1736 "Madona cu Pruncul şi Sfântul Ioachim", lucrare ce are afinităţi cu "Educaţia Fecioarei" (Biserica *Santa Maria del Carmine,* Florenţa), "Abatele San Antonio" (Villa del Palco, Prato), "Madonna cu Iisus copil şi sfinţi" (Villa La Mausolea a Soci, în actuala provincie Arezzo), "Naşterea Domnului" (Villa della Magia a Quarrata, aproape de Pistoia). În 1734 a realizat pictura de altar "Masacrul inocenţilor" pentru Biserica Santa Maria delle Grazie din Pistoia, considerată o capodoperă. Una din cele mai bune lucrari din etapa florentină, vădind influenţa lui Anton Domenico Gabianni, este pictura de altar "Chemarea Sfântului Matei" pentru Capela Ubaldini din San Lorenzo, definită printr-o eleganţă ponderată, un decor arhitectural rafinat, adecvat perfect cu episodul evanghelic. În schimb, "Sfânta Familie cu Sf. Sebastian şi Sf. Petru" realizată pentru Biserica Santa Maria del Carmine din Pistoia este o lucrare eclectică, convenţională. A continuat să lucreze constant în Pistoia, executând picturi de altar pentru diferite biserici: "Sfântul Francisc primind stigmatele" (Biserica Sf. Lucia şi Marcello in Vinaccino), respectiv "Sf. Ştefan" (Serravale Pistoiese). Plecarea la Florenţa şi lipsa de comenzi l-a condus, în ultima etapă a creaţiei, spre o constantă şi progresivă decadenţă, evidentă în picturile de altar din anii 1750-

1752. S-a stins din viaţă la Florenţa, la 24 octombrie 1757, fiind înmormântat în Biserica San Proculus[938].

Lucrarea "Sfânta Familie cu Sfântul Ioan Botezătorul copil" din Colecţia de Pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor este o pictură de altar de mari dimensiuni, ilustrând un arhetip al imagisticii devoţionale baroce, *Sfânta Familie,* temă ce exprimă credinţa proprie spiritualităţii *Contrareformei* în valenţele formative şi instructive ale imaginii. O parte considerabilă a iconografiei religioase baroce îşi are originea în nevoia de a-i vedea pe membrii *Sfintei Familii* ca pe nişte oameni obişnuiţi, cu o înfăţişare familiară, necontrafăcută, surprinşi în momente de viaţă cotidiană[939]. Cele trei persoane sfinte devin obiectul preferat al picturilor religioase. Împreună sau singur, Iisus copil are ca atribut frecvent crucea, simbol al Patimilor sale viitoare[940].

Şi în pictura din colecţia muzeului orădean, părinţii lui Iisus au figuri expresive şi extrem de veridice, ceea ce denotă transpunerea unor fizionomii inspirate din realitate.

Tabloul este dominat central de figura suavă a Mariei, redată în calitatea de mamă divină, tronând cu *Pruncul Iisus* în braţe. Înveşmântată cu o pelerină albastră cu falduri ample, ea poartă o aureolă transparentă, atribut al sfinţeniei. Privirea este îndreptată în jos spre Pruncul Iisus, ţinut în braţe pe o pernă roşie. Realistă şi individualizată, figura sa denotă modestie, smerenie şi autenticitate, în contrast cu idealizarea specifică picturii religioase occidentale. Faţa, uşor înclinată, are o expresie tristă şi meditativă, sugerând previziunea destinului tragic al acestuia. În stânga sa, e redat Iosif, un bărbat simplu, chel, masiv, îmbrăcat în haine modeste cu falduri bogate, în tonuri de brun şi cenuşiu. În mâna dreaptă, orientată spre exteriorul tabloului, ţine toiagul cu crini înfloriţi, mărturie a alegerii divine ca logodnic al Mariei şi o carte deschisă, *Cartea Sfântă.* Cu stânga, Iosif indică privitorului copilul divin, sugerând împlinirea prin intermediul acestuia a profeţiilor din *Vechiul Testament*, element ce accentuează caracterul devoţional al imaginii.

Ca şi în cazul altor lucrări de Marchesini, figurile monumentale ale personajelor sunt constrânse să se încadreze în limitele impuse de cadrul compoziţiei, conform unui model îndrăgit de pictorii din primul *Cinquecento* florentin. Psihologia artei devoţionale baroce, o teatralitate atent controlată a gesturilor şi fizionomiei, sunt adecvate mesajului pe care artistul intenţionează să-l transmită credinciosului[941].

Centrul de interes al întregii lucrări, în jurul căruia gravitează toate

---

938*Ibidem*

939Rosa Giorgi, *Secolul al XVII-lea*, Editura RAO, 2006, p. 95

940Aigrain René, *op.cit.*

941Alessandro Nessi, *Riscoprendo l Ortolanino,* în *Il Tremisse pistoiese*, 1996, I, nn. 59-60, p. 37-39

personajele, este reprezentat şi în acest caz, de *Pruncul Iisus*. La baza tronului, urcând prima treaptă ce conduce spre virtualul altar baroc, se află un copil surprins într-un avânt al corpului, ce exprimă în maniera epocii, elanul contopirii cu sacrul. Pe baza unor analogii cu picturi renascentiste şi baroce (Leonardo da Vinci, "Fecioara în grota cu stânci"; Rafael, "Madona cu sticlete", "Madona cu garoafă", "Frumoasa grădinăreasă"; Michelangelo, "Sfânta Familie"; Zurbaran, "Madona cu Pruncul şi Sfântul Ioan Botezătorul"), copilul reprezentat de Marchesini este Ioan Botezătorul, personajul care-l anunţă şi-l recunoaşte pe *Mântuitor*[942]. Cu privirea îndreptată în afara tabloului, spre privitor, Pruncul Iisus arată lumii crucea, simbol al *Patimilor*, al răscumpărării prin jertfă a păcatelor omenirii, iar cu stânga prinde mâna copilului, aluzie la calitatea sa de principal intercesor între omenire şi *Providenţă*. Aureola luminoasă, difuză, care-i înconjoară capul, crucea, privirea şi gesturile părinţilor reflectă, în manieră barocă, conştientizarea calităţii excepţionale a copilului, predestinat să devină *Mântuitorul* lumii. În dreapta compoziţiei, în partea superioară, e redat un înger cu chip frumos şi aripi ample, îmbrăcat în mantie de culoare verde. Acesta este în mod evident arhanghelul Gavril; înger al revelaţiei divine şi al *Bunei-Vestiri*, el a prezis naşterea lui *Ioan Botezătorul* şi tot el i-a apărut lui Iosif în vis, pentru a-i aduce la cunoştinţă concepţia divină a lui Iisus prin intervenţia *Sfântului Duh*[943].

Compoziţia se bazează pe procedee tipice artei devoţionale baroce, ca alăturarea planurilor terestru-celest, sacru-profan, realizarea comuniunii dintre acestea prin intermediul credinţei şi a revenirii la starea de inocenţă a copilului. Scena este un prilej pentru pictorul baroc de a investiga psihologia misticismului, a devoţiunii. Figura copilului şi a îngerului care-l susţine protector exprimă intensitatea credinţei şi conştientizarea de către personaje a revelaţiei divine. După o modă curentă în pictura epocii, dar şi dintr-un sentiment de devoţiune sinceră şi identificare totală cu subiectul lucrării, artistul, în vârstă de 42 de ani, şi-a lăsat semnătura, cu litere de tipar, în extremitatea dreaptă a soclului cu trepte, pe care tronează Fecioara Maria cu Iisus copil în braţe: PIETRO MARCHESINI 1734[944]. Aceleaşi considerente au determinat reprezentarea, în partea centrală a soclului, a emblemei familiei nobiliare care a susţunit finaciar realizarea acestei picturi de altar. Blazonul redă, în centrul scutului, două acvile cu aripile desfăcute, privind spre stânga, având pe piept motivul crucii.

Limbajul artei devoţionale baroce se reflectă prin fizionomia, gestica şi atitudinea personajelor, subordonate exteriorizării trăirilor sufleteşti. Mişcarea

---

942Lucrarea e înregistrată cu titlul "Sfânta Familie cu Sfântul Ioan copil" în catalogul Galeria de pictură universală a R.S. România, inv. 122, p. 77

943*Matei*: 1:18-25

944Alexandru Avram, *Muzeul Ţării Crişurilor Oradea. Ghid*, Editura Meridiane, 1973, p. 21; il. nr. 7

ascensională spre Iisus a copilului, mâna adusă la piept a îngerului, expresiile transfigurate ale chipurilor şi gesturilor, ilustrează abandonul mistic al corpului şi starea de iluminare interioară, determinată de intervenţia harului divin. Vocabularul afectiv baroc se exprimă prin mişcarea emoţională a faldurilor albe ale veşmântului copilului, precum şi prin concentrarea efectelor luministice asupra centrului de interes al compoziţiei: relaţia dintre profan şi sacru, uman şi divin, mediată de inocenţă. Transpunerea emoţională a privitorului într-un plan al irealităţii şi miracolului se realizează prin figura îngerului, entitate pur spirituală, simbol al relaţiei lui Dumnezeu cu oamenii, ocrotitor al celor aleşi şi fiinţă vestitoare a apariţiilor miraculoase. Caracterul scenografic al picturii se realizează prin folosirea coloanei şi a draperiei drept fundal al reprezentării şi prin detaşarea parţială a lui Iosif, personaj-martor al scenei de adoraţie, a cărui privire şi gestică se adresează direct spectatorului, arătându-i Pruncul divin.

Prin mesajul său, tabloul confirmă finalitatea picturii religioase baroce, aceea de a implica privitorul în "sfera spaţială psihologică creată de opera de artă", de a facilita comunicarea planurilor terestru-celest prin conţinutul scenelor reprezentate[945].

Marcată de practicile devoţionale iezuite, arta barocă avea menirea de a facilita credincioşilor vizualizarea invizibilului, cu scopul de a determina o conformare afectivă, etică şi spirituală cu imaginea contemplată. Credinţa plină de speranţă a copilului este o invitaţie adresată spectatorului de a se conforma lui Iisus prin devoţiune şi renunţarea la păcate. Întregul tablou pare să ilustreze preceptul hristic referitor la inocenţă ca o condiţie de a accede la divinitate: "Adevărat vă spun că, oricine nu va primi *Împărăţia lui Dumnezeu* ca un copilaş, cu nici un chip nu va intra în ea"[946].

Indiferent de mijloacele de reprezentare, lucrările baroce având ca subiect *Sfânta Familie*[947] au în comun integrarea într-o imagistică specifică artei

945John Rupert Martin, *op. cit.*, p. 109

946 x x x *Evanghelia după Luca*, 18: 17

947Motiv clasic în pictura italiană a *Renaşterii*, tema *Sfintei Familii* a cunoscut noi interpretări în epoca manieristă şi barocă. Inovarea iconografică a temei i se datorează lui Michelangelo prin *tondo*-ul Doni. În contrast cu viziunea calmă, dominată de armonie şi echilibru a predecesorilor, "Sfânta Familie" creată de Michelangelo se individualizează prin deosebita plasticitate a formelor sculpturale, a faldurilor ample şi o mişcare de torsiune, care anticipează siluetele serpentinate ale *manierismului*. Un prag symbolic, care delimitează *Sfânta Familie*, de Ioan Botezătorul, reprezentat în imediata apropiere şi de personajele nude, care ocupă fundalul, sugerează separaţia a două lumi şi misiunile diferite ale personajelor. În timp ce Ioan Botezătorul va vesti lumii venirea Mântuitorului, Iisus se va angaja pe drumul *Patimilor*, premoniţie exprimată prin atitudinile grave, gesturile şi privirile vizionare ale personajelor. După *Conciliul de la Trento*, Iosif apare constant în tema *Sfintei Familii* în calitatea de protector al lui Iisus şi mediator între două planuri, uman şi divin. Rolul său, ca şi al lui Ioan Botezătorul este acela de a media prezenţa divină, de a sublinia

devoţionale. În conformitate cu concepţia iezuită, tema devine un pretext de a introduce sugestii referitoare la posibilitatea unei comuniuni reale, vizuale, mentale şi afective cu reprezentarea artistică religioasă. Prilej pentru meditaţie, pentru transcederea cotidianului şi transpunerea mentală în universul revelaţiei şi al miracolului, picturile religioase baroce chemau privitorul să se identifice cu reprezentările pictate, în ultimă instanţă, să devină asemenea lui Iisus[948].

Ca şi în cazul primei lucrări analizate, semnificaţia spirituală a lucrării este subliniată prin intermediul privirii şi a gesticii elocvente. Iisus binecuvântează cu o mână şi sprijină cu cealaltă copilul (credinciosul) care vine în întâmpinarea Sa. Îngerul redat într-o gestică tipic devoţională, cu o mână adusă la piept, sprijină cu cealaltă mână copilul aflat la baza tronului pe care stă Fecioara cu Pruncul. Copilul ce se apropie cu emoţie şi încredere de Iisus este un substitut al credinciosului care repetă acelaşi gest în faţa altarului din biserică. Cea mai profană persoană din cadrul compoziţiei, Iosif este în mod firesc cel care se adresează credinciosului, îndemnându-l cu un gest imperativ al mâinii, să-l urmeze pe Iisus. Lumina difuză ce derivă de la Iisus stabileşte o relaţie armonică între planurile terestru-celest, uman-divin, sugerând posibilitatea omului de a se perfecţiona spiritual, de a integra planul divin în existenţa cotidiană.

În aceeaşi sferă tematică, proprie barocului, se încadrează "Adoraţia îngerilor"[949], datorată unui Anonim italian din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor. Artistul îl reprezintă pe Iisus copil, nud, aşezat pe o pernă roşie căptuşită cu alb, prefigurare a *Patimilor*. Databilă în secolul al XVIII-lea, lucrarea se defineşte prin importanţa acordată prim-planului, ca şi prin atmosfera emoţională tipic barocă conferită adoraţiei *Pruncului* de îngerii înaripaţi. Ei sunt redaţi cu mâinile împreunate sau aduse la piept, în atitudine tipică de rugăciune. Pe chipurile lor se citeşte un sentiment sincer de adoraţie, specific reprezentărilor angelice ale

---

posibilitatea credincioşilor de a accede la sacru. Lucrarea lui El Greco, "Sf. Familie cu Sfânta Ana şi Sfântul Ioan Botezătorul" se bazează pe aceeaşi alăturare a planurilor terestru-celest, uman-divin, dar în cadrul unei interpretări de un pronunţat vizionarism. Ca şi la Michelangelo, subiectul este un prilej de contemplaţie gravă asupra destinului uman al lui Iisus. Somnul acestuia, aluzie la moarte, privirele îndurerate şi meditative ale personajelor, irealismul cerului, violenţa contrastelor cromatice creează o atmosferă de dramă. Si aici privirea lui Iosif, personaj-martor, redat ca un om simplu, se îndreaptă în afara tabloului, adresându-se privitorului pentru a-l implica în ambianţa psihologică a scenei. O abordare inedită a aceleiaşi teme, realizată de Murillo şi Rembrandt, are ca notă caracteristică transformarea motivului religios într-o scenă de gen. Aici reprezentările personajului, de un accentuat naturalism sugerează umanizarea sacrului şi sacralizarea umanului.

948G. Careri, *Artistul,* în *Omul baroc*, Iaşi, Editura Polirom, 2000, p. 312

949*Registrul de Pictură al M. T. C.*: Anonim italian, *Adoraţia îngerilor*, ulei pe pânză, 597x740mm, nesemnat, nedatat, Colecţia de pictură universală a M.T.C. Oradea; lucrarea e menţionată în catalogul *Galeria de pictură universală a R.S. România*, inv. 1376, p. 77; Agata Chifor, *Arhetipuri ale imagisticii devoţionale baroce în lucrări din Şcoala italiană (Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor)*, în *Biharea*, XLIII, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2016, p. 144, il. 1a p. 149

barocului. Redat nud, *Pruncul* divin reflectă tipologiile angelice asexuate întâlnite în pictura religioasă barocă. În consens cu spiritul barocului, El e vegheat din registrul celest de doi *putti.* Scena este adusă în prim-plan, atrăgând atenţia privitorului asupra *Pruncului* ce constituie obiectul adoraţiei.

În toate cele trei lucrări din Şcoala italiană sunt evidente procedeele pronunţat emoţionale la care a recurs *Barocul* pentru a facilita vizualizarea şi implicarea afectivă a credinciosului în subiectul artei religioase. Atât în "Împărtăşania apostolilor", cât şi în "Sfânta Familie cu Sfântul Ioan Botezătorul copil", apare motivul personajului-martor al unui eveniment de excepţie, care priveşte în exteriorul tabloului. Prin intermediul acestui personaj martor al istoriei sfinte, cu rol de intermediar, se realizează comuniunea dintre planurile uman şi divin, atât în cadrul tabloului, cât şi în exteriorul acestuia, el sugerând prin intermediul privirii şi al gesticii, posibilitatea unui dialog efectiv între spectatorul tabloului şi persoanele sfinte. Ca personaj care a experimentat el însuşi prezenţa divină, Iosif priveşte în ochii credinciosului, pentru a-l convinge de adevărul faptelelor relatate în pictură.

Toate cele trei lucrări se definesc prin introducerea în compoziţie a elementului supranatural. Se remarcă în acest sens, prezenţa îngerilor ca element definitoriu al picturii religioase baroce. Ei protejează Pruncul nou-născut în "Adoraţia îngerilor" şi "Sfânta Familie cu Sfântul Ioan Botezătorul copil". În "Împărtăşania apostolilor", un înger coboară din înaltul cerului, pentru a participa la instituirea ritualului euharistic. În cadrul lucrărilor analizate, sfinţenia *Pruncului*, dimensiunea sa supranaturală, este sugerată, în manieră barocă, prin intermediul unui clarobscur misterios, respectiv a unei aureole difuze în jurul capului. Indiferent de temă (*Împărtăşania apostolilor, Sfânta Familie, Adoraţia îngerilor*), lucrările au în comun coexistenţa planurilor uman-divin, prin intermediul figurii lui Iisus. Clarobscurul contribuie, în maniera specifică barocului, la reliefarea dimensiunii spirituale a lui Iisus, centrul de interes al compoziţiei şi elementul focalizant al devoţiunii celor din jur.

În mod similar reprezentărilor religioase baroce, Iisus este şi în aceste tablouri, poarta miracolului şi a Împărăţiei cerurilor, instrumentul *Providenţei,* al răscumpărării păcatelor şi al manifestării îndurării divine. Sacre sau profane, persoanele reprezentate în pictură se apropie de El cu sentimente de devoţiune, smerenie, umilinţă, veneraţie, adoraţie (*Îngerii, Sfântul apostol Ioan, ucenicii, Fecioara Maria şi Sfântul Iosif, Sf. Ioan Botezătorul*), înfăţişându-l privitorului în calitatea Sa primordială de *Mântuitor* al lumii.

În două din lucrările baroce apare motivul treptelor pictate în *grisaille*, o modalitate de "deschidere" a spaţiului pictural, care vine astfel în întâmpinarea credinciosului, conducându-l, în mod similar altarului baroc, spre personajul central Iisus. Persoanele dispuse pe aceste trepte simbolizează diferitele niveluri

de spiritualitate ale oamenilor care se apropie de Iisus. Ca şi clarobscurul difuz, treptele pictate sunt un element ce sugerează şi transpune o părticică din universul interior al bisericii baroce, unde au menirea de a reliefa altarul principal. Prin acest artificiu baroc se realizează introducerea virtuală a credinciosului în spaţiul picturii baroce, un spaţiu tainic şi spiritualizat, care, asemenea altarului din biserică, este o poartă spre întâlnirea cu Iisus şi persoanele sfinte. Concomitent, treptele au semnificaţia simbolică a traseului pe care credinciosul îl parcurge în efortul său de a se perfecţiona şi de a se apropia de perfecţiunea modelului hristic. Ele creează o impresie de continuitate între spaţiul pânzei şi cel al privitorului, reflectând abilitatea artistului baroc (direcţionată de viziunea specifică *Bisericii romano-catolice* post-tridentine) de a interacţiona cu credinciosul, conceput ca parte activă a unui dialog pictural cu profunde implicaţii spirituale.

e.Scenografie barocă în lucrarea "Sfinţirea lui Aaron", Şcoala lui Claude Lorrain, începutul secolului al XVIII-lea

Pictor francez stabilit în Italia, Claude Lorrain (1600-1682)[950] este considerat alături de Nicolas Poussin (1594-1665), unul din maeştrii peisajului idealizant baroc din secolul al XVII-lea, perioadă decisivă în elaborarea acestui gen pictural. Important din perspectiva dezvoltării peisajului ca subiect în sine al picturii italiene, acest gen peisagistic, cu referinţe frecvente la mitologia antică, dar şi la teme biblice, îşi propunea să redea o privelişte idilică a naturii, "mai frumoasă şi mai armonioasă decât în realitate"[951].

La vremea respectivă, Roma era considerată cel mai important centru cultural-artistic din Italia. Vestigiile antice şi paleocreştine făceau din oraş un adevărat muzeu în aer liber; un mare număr de pictori din Ţările de Jos, dar şi de origine franceză, au venit aici cu scopul de a-şi desăvârşi formaţia artistică. *Academia San Luca*, fondată în 1577, dar şi *Academia franceză* din Roma, creată în 1666, îşi propuneau să educe artiştii în direcţia valorificării bogatei moşteniri antice.

950Théodore Guédy, *Nouveau Dictionnaire des Peintres anciens et contemporains*, Paris, 1882, p. 82; În cartea publicată în 1901 de Georges Lanoë, Tristan Brice, *Histoire de L' École Française de Paysage* (depuis Le Poussin jusqu'á Millet), Paris, 1901 apare, de asemenea, anul 1600 ca an al naşterii pictorului. Cartea preia informaţii dintr-un studiu documentat asupra vieţii şi creaţiei lui Lorrain: Pattison, *Claude Lorrain, sa vie et des oeuvres*, Paris, 1884, cu un tabel cronologic al vieţii lui Lorrain; James R. Hobbes, *The Picture collector's manual. Being a Dictionary of Painters*, I, Londra, 1849, p. 53; Castria, Francesca, Zuffi Stefano, *Pictura barocă. Două secole de minunăţii în pragul picturii moderne*, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1999, p. 243-247

951Michael William Lely Kitson, https://www.britannica.com/biography/Claude-Lorrain; http://www.visual-arts-cork.com/old-masters/claude-lorrain.htmBiography; https://www.artble.com/artists/claude_lorrain; Georges Lanoë, Tristan Brice, *Histoire de L' École Française de Paysage (depuis Le Poussin jusqu'á Millet)*, Paris, 1901

Continuând interesul *Renaşterii* pentru literatura şi vestigiile antichităţii, reprezentanţii peisajului idealizant din secolele XVII-XVIII s-au inspirat din poemele lui Vergilius, încercând să transpună pictural frumuseţea calmă şi liniştită a vieţii bucolice, sugerată în cadrul unor ample peisaje, bazate pe o succesiune de planuri orizontale. Plin de armonie, definit de o frumuseţe prin excelenţă echilibrată şi calmă, acest tip de peisaj a fost anticipat de pictorul Annibale Carracci (1560-1609), adeptul unei viziuni idealizante, cu o subtilă interdependenţă între personajele sacre şi natură.

Pe linia moştenirii antice, criteriile frumosului au fost guvernate de concepte clasice, cu referinţă la noţiunile de armonie şi echilibru compoziţional, peisajele de acest gen sugerând privitorului o stare de serenitate, beatitudine şi contopire cu natura. Cu referinţe la antichitatea romană sau greacă, dar şi la evenimente de istorie sacră din *Vechiul* sau *Noul Testament*, această tipologie peisagistică îşi propunea să celebreze pictural frumuseţea idilică a vieţii de la ţară, aşa cum este descrisă în literatura clasică, în special în poezia pastorală latină: *Bucolicele, Georgicele* şi *Eneida* lui Vergilius[952]. Reflectând nostalgia orăşeanului pentru bucuriile simple ale vieţii rurale, poemele lui Vergilius transmiteau posterităţii o imagine idealizată a Italiei, cu câmpii vaste, oraşe şi temple, cetăţi, râuri şi cascade printre stânci, păstori şi turme de oi[953].

În tablourile lui Claude Lorrain şi Nicolas Poussin, adevăraţi creatori de şcoală în genul peisajului, dar şi în cele realizate de discipolii şi continuatorii acestora, referinţa la antichitate este evidentă, atât prin inserarea unor elemente arhitecturale antice (temple, coloane, rotonde), cât şi prin predilecţia pentru scene cu caracter pastoral, cu personaje îmbrăcate în veşminte antice. În funcţie de autor şi de ambianţa specifică temei ilustrate, peisajul face trimitere, atât la vestigiile antice romane, cât şi la idilica *Arcadie* a Greciei, element de referinţă pentru Nicolas Poussin.

Provenit dintr-o familie săracă de ţărani din satul Chamagne (ducatul Lorraine din Franţa), Lorrain a rămas orfan de ambii părinţi, la numai 12 ani. Iniţial, a fost îngrijit de fratele mai mare, Jean, care l-a dus cu el în Germania, la Freiburg im Breisgau. În atelierul de marchetărie al acestuia, Claude a învăţat să deseneze primele arabescuri. După un an, a plecat împreună cu un grup de compatrioţi la Roma, unde s-a angajat iniţial ca servitor în atelierul peisagistului italian Agostino Tassi, discipol al pictorului flamand Paul Brill (1554-1626). A devenit ucenicul şi ulterior, colaboratorul acestuia. Prin intermediul său, i-a

952În *Bucolicele* sunt descrise sub pretextul unui dialog între doi păstori, privelişti naturale, scene din viata păstorilor şi agricultorilor. *Georgicele*, de acelaşi autor prezintă de asemenea, frumuseţea vieţii şi muncii la ţară https://cultural.bzi.ro/opera-poetului-roman-publius-vergilius-maro-20788

953 *Georgicele*, II (136-167)

cunoscut pe pictorii Adam Elsheimer, Annibale Carracci şi pe discipolul acestuia, Domenichino. Influenţa acestor pictori este vizibilă şi în creaţia lui Lorrain. În anul 1618 a plecat la Neapole, unde timp de doi ani a studiat perspectiva şi arhitectura cu Goffredo Waels (1595-1638), pictor german stabilit în Italia, discipol al lui Tassi[954]. În 1625 a revenit pentru scurt timp în Franţa, la Nancy, unde a lucrat ca ucenic al pictorului de curte Claude Deruet. După acest scurt sejur, s-a reîntors în Italia, unde s-a stabilit definitiv în anul 1626 şi a trăit neîntrerupt la Roma toată viaţa, până în 1682. Se ştie că în 1656 locuia pe Via Paolina, la fel ca Poussin (1594-1665)[955]. S-a bucurat de o îndelungată carieră de succes, iar în 1633 a fost primit în Academia San Luca. Artistul a dus o viaţă retrasă, în care s-a dedicat cu pasiune muncii sale, fiind copleşit de comenzi. Nu s-a căsătorit niciodată, dar a avut o fiică, Agnese.

Lorrain a fost considerat la vremea sa cel mai bun peisagist din Roma. Théodore Guédy în *Nouveau Dictionnaire des Peintres anciens et contemporains* (1882), afirmă că Lorrain a meritat numele de "Rafael al peisajului"[956]. Istoricii de artă francezi de la începutul secolului al XX-lea îl considerau încă de atunci, "cel mai pleinairist pictor al timpului său" şi "primul pictor pitoresc din întreaga Şcoală franceză"[957]. Artistul a creat o viziune personală asupra peisajului, influenţată de neo-platonismul la modă în epocă. În compoziţiile sale, oamenii şi animalele sunt surprinşi în secvenţe atemporale de viaţă idilică, în mijlocul unei naturi de o frumuseţe calmă şi armonică, neperturbată de angoase. Idealizante, peisajele sale reflectă o ambianţă nostalgică, cu referinţe arhitecturale şi tematice la antichitatea clasică, dar şi istoria sacră a *Vechiului Testament*. În acest sens istoricul de artă George Oprescu afirma: "Aşa ajunge, după studii şi încercări nenumărate, să ne dea acele vaste orizonturi uşoare, scăldate în lumină, în care cerul se îngână cu pământul uneori, dar mai ales cu apa, reale şi ideale în acelaşi timp, nostalgice, pline de o subtilă poezie[958].

Tehnica picturală a lui Lorrain reflectă un acut spirit de observaţie în surprinderea trăsăturilor specifice peisajului italian, în transpunerea poetică a spendidelor peisaje din jurul Romei, "în care privirea se bucură de imensitatea spaţiului cu dealuri, văi, munţi, fără senzaţia de oboseală"[959]. Prietenul şi viitorul

---

954 Georges Lanoë, Tristan Brice, *op.cit,* p. 38

955 *Ibidem*, p. 39

956Théodore Guédy, *Nouveau Dictionnaire des Peintres anciens et contemporains*, Paris, 1882, p. 82

957 Georges Lanoë, Tristan Brice, *op. cit*, p. 42

958George Oprescu, *Manual de istoria artei*, Vol. II, *Barocul şi secolul al XVIII-lea*, Editura Ziarului Universul, Bucureşti, 1944, p. 110

959Sursa majoră de inspiraţie pentru peisajele lui Claude Lorrain au constituit-o zonele rurale din împrejurimile Romei, aşa-numita *Campania*, regiune bogată în vestigii antice (Apud James R. Hobbes, *The Picture collector's manual. Being a Dictionary of Painters*, I, Londra, 1849, p. 53)

său biograf., istoricul de artă german Joachim von Sandrart (1606-1688), care îl întâlnise pe pictor la Roma, a lăsat o mărturie relevantă despre modernitatea tehnicii artistului, care stătea toată ziua în mijlocul naturii, pentru a studia cerul şi efectele de lumină din diferite momente ale zilei: "Încerca, prin orice mijloace, să se apropie de natură; dinainte de ivirea zorilor şi până la căderea nopţii stătea pe câmp, cu ochii ţintă la cer, ca să înveţe cum să reprezinte mai exact purpuriul cerului la ivirea zorilor, asfinţit şi orele serii. După ce contemplase cu atenţie pe câmpuri un fenomen sau altul, se apuca de îndată să-şi amestece culorile aşa cum îi apăruseră, se zorea spre casă şi le aplica operei pe care o avea în minte cu mult mai multă naturaleţe decât o făcuse vreodată altcineva"[960]. Tot în acest sens, James R. Hobbes, în cartea publicată în anul 1849, afirmă că natura a fost principalul său îndrumător[961]. Artistul a redat, ca nimeni altul înaintea sa, vastele întinderi ale acestei zone pitoreşti, cufundate în lumina aurie şi rece a dimineţilor însorite sau în cea caldă, învăluitoare a amurgului, contrast pe care artistul îl studiază cu pasiune[962]. S-a descoperit caietul său de schiţe, realizate prin anii 1638-1640. Intitulat *Cartea Campaniei*, acesta cuprinde desene realizate la faţa locului, în natură, schiţe pregătitoare în vederea realizării unor viitoare tablouri. Numeroase studii de arbori, cu frunzişul mărunt, redat descriptiv, sunt o mărturie importantă asupra manierei sale peisagistice, dominată de arbori cu frunziş bogat, ce încadrează simetric compoziţiile. Istoricul de artă Kenneth Clarck afirmă că "uneori aceste desene sunt studii minuţioase de detalii[963], alteori ele au un caracter cu totul impresionist prin simţul luminii pe care-l vădesc... în alte cazuri ele posedă o delicateţe de accent care aminteşte pictura chinezească"[964]. În general, cel puţin o treime din tablou este invadată, fie de lumina aurie, clară şi rece a dimineţii (care este direcţionată din stânga compoziţiei), fie de lumina mai caldă, difuză şi blândă a apusului de soare (care vine dinspre dreapta). De altfel, principala contribuţie a pictorului în abordarea peisajului ca gen pictural de sine stătător a constituit-o introducerea luminii ca element unificator, creator de atmosferă învăluitoare şi frumuseţe idealizantă, în cadrul unor compoziţii ample şi serene cu peisaje şi

960Apud John Rupert Martin, *Barocul*, Editura Meridiane, 1982, p. 45-46

961James R. Hobbes, *The Picture Collector s manual. Being a Dictionary of Painters*, vol. I, 1849, p. 53

962În etapa cea mai bună a creaţiei sale a pictat lucrările cu tema "Dimineaţa" (1666), "Miezul zilei" (1651), "Crepusculul" (1663),"Noaptea" (1672), din seria *Celor patru faze ale zilei*. În aceste tablouri a surprins metamorfozele naturii sub incidenţa modificărilor de lumină în diferite momente ale zilei (Apud *L' Ermitaje*, Guida, p. 116)

963*Cent dessins français du Fitzwilliam Museum Cambridge*, Paris, 1976, il. nr. 38; http://lelorrain.louvre.fr/en/html/I116.html, *Studiu de copac*, c. 1655-1660, creion negru, 36cm x40,9cm, Teylers Museum, Haarlem

964Kenneth Clarck, *Arta peisajului*, Editura Meridiane, 1969, p. 66

figuri[965]. Importanţa acordată peisajului, efectelor poetice de lumină solară, care-l transfigurează plastic, transformă natura în actorul principal al tablourilor sale, personajele fiind de mici dimensiuni în raport cu ponderea acordată descrierii naturii.

Predominant în cadrul compoziţiilor, peisajul serveşte ca şi cadru scenografic, cu caracter nostalgic-melancolic, pentru localizarea şi desfăşurarea unui episod semnificativ din istoria antică, biblică sau mitologică[966]. Datorită observării atente a zonelor rurale din împrejurimile Romei (unde obişnuia să călătorească), a studierii efectelor de lumină şi atmosferă, artistul a fost şi un abil creator de perspectivă. Realizate în atelier, peisajele sale idealizante, arcadiene, îmbină elemente observate de artist la faţa locului (câmpii întinse până la orizont, dealuri line, ruine şi copaci cu vegetaţie bogată, descrisă minuţios) cu cele provenite din imaginaţia artistului.

Deşi nu a beneficiat de o educaţie complexă, fiind mai degrabă un autodidact, picturile, dar şi însemnările lui Lorrain dovedesc o cunoaştere temeinică a *Bibliei*, a *Metamorfozelor* lui Ovidiu şi a *Eneidei,* care au constituit, la fel ca şi în cazul precursorilor sau contemporanilor săi, o sursă majoră de motive pentru creaţia sa. A simţit o atracţie particulară faţă de viaţa de la ţară, evidentă în numeroasele scene cu caracter pastoral, pe care le-a inserat în aproape toate lucrările sale cu subiecte câmpeneşti.

Maniera picturală a lui Lorrain a fost influenţată de debutul său ca artist decorator[967]. În 1630 a realizat decoraţia cu elemente de peisaj a frescelor de la Palatele Crescenzi şi Mutti din Roma. Acest gen de pictură impunea artistului respectarea unor criterii de reprezentare, ca cele de simetrie, evitarea supraîncărcării compoziţiei, adaptarea acesteia la spaţiul monumental. Influenţa decorurilor peisagistice în frescă, pe care le-a abordat la începutul creaţiei, este vizibilă, de altfel, în picturile de şevalet ale artistului.

În creaţia lui Lorrain se pot delimita mai multe faze stilistice. Pitoreşti şi animate, pline de farmec, peisajele sale timpurii reflectă influenţa şcolii flamando-olandeze, care l-a marcat şi pe Tassi. Pictate pe plăcuţe de cupru, tablourile de mici dimensiuni reflectă influenţa lui Adam Elsheimer, artist german care a trăit la Roma până în 1610.

Prima sa lucrare datată este “Peisaj cu castel şi ţărani”, pictată în 1629, aflată la Muzeul de Artă din Philadelphia. Din acest moment, se consideră că

965Michael Kitson, *Lorrain Claude*, în *The Dictionary of Art* (ed. J. Turner), Grove, p. 389-403 http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Claude_Gell%C3%A9e_ou_Gel%C3%A9e_dit_Claude_Lorrain/126542

966*Ibidem*

967Aproape un deceniu a lucrat în atelierul lui Tassi şi a colaborat cu acesta la realizarea frescelor din diferite palate romane

putem vorbi de elaborarea "primului stil" al artistului. Prin personajele de mici dimensiuni, cu înfăţişare pastorală, lucrările lui Lorrain continuă stilul pictural miniatural, elaborat de Pieter van Laer (1592-1642), supranumit *Bamboccio* şi de urmaşii acestuia[968].

Printr-un număr semnificativ de lucrări Claude Lorrain poate fi considerat creatorul unui nou gen pictural: *peisajul portuar maritim* cu atmosferă idealizată, perspectivă aeriană şi subtile efecte de lumină solară. Începând din 1637, datorită comenzilor din partea Papei Urban al VIII-lea, ale unor cardinali şi a regelui Spaniei, Filip al IV-lea[969], notorietatea artistului a crescut. A avut ca şi comanditari celebre familii aristocratice italiene ca Barberini, Pamphili, Chigi, Rospigliosi, Colonna.

Din 1640 compoziţiile sale peisagistice au devenit mai clasicizante şi mai ample, cu efecte de monumentalitate şi accent pe teme mitologice sau biblice. Sub influenţa picturii bologneze (mai ales a lui Annibale Carracci şi Domenichino), Lorrain a elaborat un nou tip de peisaj, construit după o anumită formulă: în primul plan, ce joacă rolul unei scene de teatru-un cadru bine delimitat, animat de personaje, încadrat lateral de copaci înalţi într-o parte a picturii, echilibraţi de o ruină clasică şi copaci mai mici, de cealaltă parte, în depărtare. Degradeuri coloristice fine, jocuri de lumini şi umbre conduc privirea spre un alt peisaj, ce deschide privirii o succesiune de planuri orizontale cu coline schiţate vag, asociate uneori cu o imagine a mării. Spre deosebire de lucrările anterioare, vestimentaţia personajelor nu este contemporană, ci reflectă adecvarea acestora la subiectul mitologic sau biblic ilustrat. Există opinia că de-a lungul activităţii sale creatoare Lorrain a recurs la diverşi colaboratori- pictori italieni, francezi, flamando-olandezi, care au realizat personajele din picturile sale[970]. Adesea, ei sunt simpli păstori, transformaţi de Lorrain, în principalii actori ai compoziţiilor mitologice sau biblice. În această categorie se integrează şi lucrarea "Căsătoria lui Isaac cu Rebeca" (numită şi "Moara"), datată în 1648[971].

Din 1650 a fost inaugurată o nouă etapă stilistică în creaţia lui Lorrain. Reflectând influenţa rigorii arhitecturale a lui Poussin, aceste lucrări, cu un stil mai sever, se disting printr-un aer solemnitate şi mister, în care graţia discretă a personajelor (cu siluete mai alungite) e proiectată într-o stare de încremenire,

---

968*Bamboccianti*, grup de pictori activi la Roma la mijlocul secolului al XVII-lea, creatori de tablouri pitoreşti, de format mic, reprezentând peisaje rurale în combinaţie cu secvenţe de gen cu caracter anecdotic. Stilul lor i-a influenţat deopotrivă pe pictorii de gen Adriaen Brouwer şi Adriaen van Ostade https://www.britannica.com/art/Bamboccianti#ref106052

969Care îi comandă în 1635 o serie de peisaje pentru noul său palat Buen Retiro din Madrid

970Apud C. Benedict (coord.), A. Teodosiu, C. Răchiţeanu, M. Matache, S. Rusu, *Pictura europeană în Muzeul de Artă al R. S. România*, 1970, p. 104

971*Ibidem*

mai rigidă, comparativ cu fazele anterioare. Tablourile se disting printr-o gamă cromatică mai rece, favorizând ponderea acordată nuanţelor de verde, albastru şi gri-argintiu.

Ultimele două decenii se definesc prin lucrări antichizante (cu subiecte inspirate frecvent din *Eneida*), grandioase ca şi concepţie, cu detalii mai delicate şi un lirism difuz.

Deşi a avut puţini discipoli, lucrările sale au influenţat o serie întreagă de pictori olandezi, activi la Roma între anii 1630-1640. Artistul a avut numeroşi continuatori în Italia şi Franţa, de la sfârşitul secolului al XVII-lea şi până la începutul secolului al XVIII-lea. Cei mai importanţi dintre aceştia au fost Angeluccio, discipolul său preferat, Salvatore Rosa şi Claude Joseph Vernet. Pictorii englezi Thomas Gainsborough (1727-1788), John Constable (1776-1837) şi William Turner (1775-1851)[972] au fost influenţaţi de creaţia lui Lorrain, devenită punct de plecare în elaborarea propriei viziuni peisagistice. Deoarece artistul a fost pictorul favorit al colecţionarilor englezi, cele mai frumoase lucrări ale sale au ajuns la Londra, aflându-se în prezent în colecţia Galeriei Naţionale şi a altor galerii private din acest oraş. Referindu-se la influenţa durabilă exercitată de stilul lui Claude Lorrain în arta peisajului, istoricul de artă Ernst Hans Gombrich afirma că: "Lorrain a deschis ochii oamenilor asupra frumuseţilor sublime ale naturii şi timp de mai mult de un secol, călătorii au preţuit peisajele adevărate după capodoperele lui. Dacă un peisaj le amintea de tablourile lui Lorrain, era frumos şi merita să te opreşti asupra lui"[973].

Aprecierea de care s-au bucurat lucrările sale printre contemporani a făcut ca opera lui Lorrain să devină obiectul predilect al falsificărilor. Copii şi imitaţii ale lucrărilor sale au fost vândute ca originale, încă din timpul vieţii artistului[974]. Pentru a preîntâmpina falsificarea şi imitarea operelor sale, artistul a început să realizeze, încă din 1635-1636 (după alte opinii, între anii 1675-1680)[975], desene în peniţă (în combinaţie cu laviuri şi o schiţă rapidă în cărbune) după propriile picturi. De la apropiaţii artistului, colecţia de desene a fost cumpărată în 1770 de Ducele de Devonshire. Richard Ealom a realizat gravuri după desenele lui Lorrain, reunite în cartea *Liber Veritatis* (*Cartea Adevărului*)[976], publicată în două volume în anul 1777, volumul al III-lea fiind realizat ulterior, pe baza altor surse.

972Cel mai talentat şi original din seria artiştilor influenţaţi de Lorrain. A elaborat *Liber studiorum* după modelul celui creat de Lorrain

973E. H. Gombrich, *Istoria artei*, ediţia a 16-a, revizuită şi adăugită, Editura Pro Editură şi Tipografie, 1994, p. 396

974R. N. Wornum, *Biographical Catalogue of the principal Italian Painters. Italian painters from the Thirteenth to the Eighteenth century*, Londra, 1855, p. 71

975Lilian H. Zirpolo, *Historical Dictionary of Baroque Art and Architecture*, 2018, p. 48

976Aflată la British Museum Londra

Liber Veritatis este un important document iconografic, ce dezvăluie abilitatea de grafician a artistului, prin 195 de desene realizate în peniță. Se pare că artistul își punea rar semnătura pe tablouri și folosea adesea forma italienizantă a numelui său, "Claudio"[977]. În schimb, în cartea originală, fiecare desen era semnat cu monograma C.L. și datat. Pentru a preveni falsificările, pe spatele lucrării au fost indicate detalii referitoare la comanditarul tabloului, spațiul pentru care acesta a fost destinat, iar în partea a doua a lucrării, anul realizării tabloului. Dispuse în ordinea cronologică a realizării tablourilor, aceste schițe au și acum o valoare inestimabilă, ca document iconografic pentru evoluția stilistică și tematică a creației sale, pe parcursul anilor ilustrați[978]. Marcel Roethlisberger îl consideră pe Lorrain, alături de Rembrandt și Rubens, unul din cei mai buni desenatori ai tuturor timpurilor[979]. Cu toate acestea, studiile sale după natură trebuie interpretate în strânsă legătură cu creația picturală a artistului, căreia îi erau subordonate.

Laviurile au constituit pentru artist, la fel ca pictura de șevalet, un prilej de a explora sugestia efectelor de lumină și umbră, atmosferă și perspectivă[980]. La fel ca și arta teatrală, supusă regulii celor trei unități, arta peisajului se va baza, în perioada posterioară lui Lorrain, pe reguli compoziționale clar definite: diviziunea tabloului în planuri succesive, utilizarea arborilor pentru a încadra scenic compoziția sau a contrabalansa o arhitectură clasică, definirea atmosferei prin raportare la ora sau etapa zilei, îmbinarea studiului realist-descriptiv al naturii cu tendința de idealizare.

Peisajul cu scenă biblică[981] din Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea se înscrie din punct de vedere tematic și stilistic în paradigma peisajului idealizant din secolele XVII-XVIII, așa cum a fost ilustrat de Claude Lorrain. Menționată ca "Peisaj cu scenă biblică" (secolul al XVII-lea), lucrarea (Fig. nr. 117) a fost atribuită influenței artistice a lui Claude Lorrain de istoricul de artă Dr. Maria Zintz, care a surprins analogia stilistică a tabloului cu maniera specifică acestuia: "... atrage privirile un tablou cu o deschidere amplă a scenei, *Peisaj cu scenă biblică* (probabil din secolul al XVII-lea), realizat în planuri orizontale. Central, apare botezul unui tânăr, îngenunchiat în apropierea a doi copaci înalți cu trunchiurile răsucite, apoi pescari și păstori lângă un râu,

977Ralph N. Wornum, *op.cit.*, p. 71

978Au rămas 250 de picturi, peste 1000 de desene și 44 gravuri pastorale, confirmând relația sa cu peisagiștii germani și olandezi aflați la Roma prin 1630 (Adam Elsheimer, Pieter Van Laer, Gottfried Wals)

979Roethlisberger, Marcel, *Lorrain Claude*, în *Encyclopaedia Universalis*, Corpus XIII, p. 1043-1045

980http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Claude_Gell%C3%A9e_ou_Gel%C3%A9e_dit_Claude_Lorrain/126542

981*Registrul de Pictură al M.T.C.*, Anonim italian, *Scenă biblică (peisaj)*, 1000x1530mm, Colecția de pictură universală a Muzeului Țării Crișurilor Oradea, nesemnat, nedatat

un drumeţ călare; în planul doi un peisaj deluros cu clădiri şi turnuri, o cascadă, copaci cu frunzişul uşor, ca apoi să urmeze o câmpie întinsă, presărată cu castele şi turnuri ce se discern ca printr-o boare argintie, iar în fundal abia văzut, munţii, în gri-albăstrui. Este un peisaj bucolic imaginar, dar inspirat de natura generoasă a Italiei, ce influenţase, în parte, peisajul olandez, pictat cu un vădit interes pentru o natură cu forme robuste în prim-plan, mărețe, unde viaţa se desfăşoară calmă, firească, cu o deschidere luminoasă ce îmbie la călătorii şi visare, într-o atmosferă de seninătate. Deşi compoziţia este amplă, ea este unitară tocmai datorită atmosferei de pace, de distanţare într-un spaţiu imens, inventat, specific barocului, deci un spaţiu idilic, într-o bună realizare picturală ce ne aminteşte şi de compoziţiile în peisaj ale lui Claude Lorrain"[982].

Din punct de vedere al temei biblice ilustrate, considerăm că secvenţa picturală redată central, cea care ilustrează şi tema tabloului, reprezintă "Sfinţirea lui Aaron" ca mare preot din neamul leviţilor, episod relatat pe larg în *Vechiul Testament*. În acest sens, numeroase paragrafe din *Exod* (Cap. 28), respectiv *Levitic* (Cap. 8) se referă la ritualul consacrării (sfinţirii preoţilor evrei). La porunca *Domnului*, Moise este cel care duce la îndeplinire toate etapele ritualului, sfinţindu-l ca preot mai întâi pe Aaron, iar apoi pe fraţii acestuia. Pictura din colecţia muzeului orădean ilustrează momentul de excepţie, de maximă importanţă spirituală în Vechiul Testament[983], al "ungerii" marelui preot al izraeliţilor: "După aceea a turnat Moise mir pe capul lui Aaron şi l-a uns şi l-a sfinţit"[984].

Din punct de vedere iconografic, vestimentaţia bărbatului în vârstă, cel care varsă uleiul sfinţit pe capul bărbatului mai tânăr, aminteşte vag de veşmintele clericale specifice "marilor preoţi iudaici". Astfel, bărbatul poartă barbă lungă, cenuşie, atribut iconografic definitoriu pentru Moise, haine lungi, până la pământ, de culoare roz, în combinaţie cu o pelerină "stacojie" (culoare menţionată în *Vechiul Testament*). Acoperământul capului poate fi considerat de asemenea, o transpunere picturală a mitrei iudaice, destinate marelui preot, prevăzută la bază cu o diademă de aur. În asociere sau nu cu fratele său Aaron, Moise, personaj central al *Vechiului Testament*, a constituit o sursă majoră de inspiraţie artistică, atât în *Renaştere*, cât şi în epoca barocului[985]. Minunile săvârşite de Dumnezeu prin intermediul acestuia: *Trecerea Mării Roşii, Minunea Manei, Minunea apei*

---

982 Maria Zintz, *Colecţia de pictură universală a Secţiei de Artă de la Muzeul Ţării Crişurilor*, în *Biharea*, XVIII, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 1991, p. 188- 189; reprod. la il. nr. 12 de la p. 198 (Anonim italian, sec. XVII, *Scenă biblică în peisaj*)
983 Michael Biggerstaff, *The Anoiting of Aaron: The process by which he became holier then his sons*, în *Studia Antiqua*, vol. VII, nr. 2, 2009
984 *Levitic*, Cap. VIII, 12
985 M. Bocian, U. Kraut, I,. Lenz, *Dicţionar enciclopedic de personaje biblice*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1996, p. 321-323

din stâncă au fost ilustrate frecvent în pictura barocă.

Faptul că personajul îngenunchiat este consacrat preot e confirmat de culorile specifice veşmintelor sale, realizate din materiale preţioase (mătase). El poartă, nu întâmplător, o "robă" de nuanţă albastră, culoare păstrată până astăzi în veşmintele ceremoniale ale preoţilor iudaici. În timp ce este sfinţit prin mirul, care e lăsat să curgă deasupra capului său, dintr-un mic vas metalic în forma unui corn, el ţine mâinile împreunate la piept, într-un gest de devoţiune. Probabil, el strânge la piept, cu ambele mâini, "pieptarul Judecăţii", cel mai preţios veşmânt preoţesc, în acord cu relatarea din *Exod,* referitoare la consacrarea lui Aaron[986]. Ales al *Domnului* în funcţia clericală mare preot iudaic[987], el urma să poarte pe piept numele celor 12 seminţii ale lui Izrael, fiecare fiind simbolizată de câte o piatră preţioasă[988]: "Când va intra Aaron în Sfântul locaş, va purta pe inima lui numele fiilor lui Israel, săpate pe pieptarul judecăţii, ca să păstreze totdeauna aducerea aminte de ei înaintea Domnului"[989]. Deasupra robei clericale albastre, Aaron poartă o pelerină roşie, culoare similară cu cea din acoperământul de pe capul lui Moise.

Pe pământ, lângă cele două personaje principale, se află un toiag, atribut prin excelenţă al autorităţii de origine divină în *Vechiul Testament,* asociat iconografic lui Moise, cu ajutorul căruia acesta a săvârşit minunea apei izvorâte din stâncă. În contextul tematic al lucrării, cascada reprezentată în stânga compoziţiei poate fi interpretată ca o referinţă explicit la această minune[990].

Văzut în succesiunea secvenţelor sale, peisajul trimite la ambianţa descrisă în *Vechiul Testament,* în care este menţionat, deopotrivă, sacrificiul berbecului şi al viţelului, aduse de Moise în semn de mulţumire. Cele două animale, care urmau să fie sacrificate după îndeplinirea ritualului sunt chiar reprezentate în preajma scenei.

Concomitent, tabloul conţine o referire explicită la ocupaţiile pastorale ale triburilor evreieşti. În acest sens, în stânga celor două personaje principale, peisajul atrage atenţia, într-un plan secund, asupra unui păstor ce se odihneşte pe malul apei, alături de animalele lui.

În acelaşi timp, în extremitatea stângă a compoziţiei, e redat un personaj

---

986 *Ibidem,* p. 13: Aaron a fost primul mare preot şi din familia sa se trag preoţii leviţi, urmaşii lui Aaron

987 "Să iei la tine pe Aron, fratele tău şi pe fiii lui, ca dintre fiii lui Israel să-mi fie preoţi Aaron şi fiii lui Aaron", *Exodul* 28, 1

988 o ţesătură placată cu 12 pietre preţioase, corespunzătoare celor 12 triburi ale lui Israel, special realizată de Moise la porunca Domnului, vezi *Exodul* 28, 15-30

989 *Exodul* 28, 29

990Atât Aaron, cât şi Moise nu au intrat în *Pământul Fagăduit,* pentru că au greşit la Stânca din care a ieşit apa (Moise nu a respectat porunca *Domnului* de a vorbi stâncii, ci a lovit-o cu toiagul, iar Aaron a greşit păstrând tăcerea).

cu acoperământ al capului de factură orientală. El e reprezentat călare pe un măgar, cu un bici în mână; în faţa acestuia e redat un alt măgar în mers. La fel ca păstorul de pe malul apei, păzitorul de turme călare pe măgar este un peisaj tipic *Orientului*; el poartă haine de culoare roz, de o nuanţă similară cu cea din haina lui Moise. În textul biblic se vorbeşte şi de "ungerea" fiilor lui Aaron, care au fost însă doar stropiţi cu ulei sfinţit după săvârşirea jerfei animaliere. Din această perspectivă, păstorul cu animalele şi bărbatul cu turban alb de pe măgar pot fi consideraţi ca fiind de etnie ebraică, doi dintre fiii lui Aaron.

În lucrare mai apare un pescar pe malul apei, scoţând cu undiţa un peşte din apă. O femeie cu un coş pe cap urcă pe un drum şerpuit, ce conduce într-un alt plan, într-un registru etajat, spre două case cu acoperiş cărămiziu din ţigle în două ape. Central, în fundalul lucrării, e redat registrul cel mai înalt al compoziţiei- o colină, de unde veghează asupra întregii privelişti, un *turn-donjon* de observaţie[991], cu profil cilindric şi acoperiş de ţigle, în asociere cu două anexe, toate pictate în *grisaille*. Din punct de vedere tipologic, ansamblul arhitectural are similitudini cu arhitecturile preferate de Claude Lorrain.

Peisajul reflectă talentul artistului în sugestia jocurilor de lumină şi umbră, cu ajutorul cărora sunt delimitate, de altfel, scenele inserate în tablou, precum şi succesiunea planurilor orizontale ale acestuia. Se remarcă, îndeosebi fineţea fundalului, în nuanţe vagi, imateriale, de gri-albăstrui, conferind tabloului o atmosferă de învăluitoare evaziune. Reflexele de lumină solară îmbracă într-o boare aurie partea superioară a compoziţiei; ele luminează iarba din partea superioară a colinei şi se reflectă pe zidurile de piatră ale turnului-donjon, a cărui textură este sugerată cu abilitate.

Originalitatea lucrării rezultă din inserarea acestei secvenţe de istorie biblică, imemorială, cu aluzii la Moise şi Aaron, într-un peisaj ce trimite la frumuseţile naturale şi arhitecturale ale Italiei din epoca în care a trăit artistul. Elementele arhitecturale integrate în lucrare: turnul-donjon de deasupra colinei, biserica cu turn din fundal (dreapta compoziţiei), turnurile fortificate ce se zăresc în planul îndepărtat din dreapta tabloului, sunt remarcabile prin realismul detaliilor şi impresia de autenticitate.

Claude Lorrain a utilizat frecvent metoda de a plasa secvenţe biblice din *Vechiul Testament* pe fundalul unor peisaje inspirate de natura şi monumentele Italiei. În această categorie se încadrează tablourile "Avraam şi Melchisedec"[992],

---

991 Turn fortificat cu rol de observaţie, de apărare şi ultim refugiu în caz de asediu. Prevăzut cu pereţi groşi, avea în interior încăperi pentru locuire, depozite, o scară de acces spre etajele, care se succedau deaspra unui parter orb, cu rol de pivniţă. Adeseori, intrarea se făcea prin intermediul unor clădiri anexă, cum este şi cazul turnului -donjon din tabloul analizat

992*Avraam şi Melchisedec*, ulei pe pânză, 747x990mm, nr. inv. 335, în *Muzeul de Artă al R.P. România, Galeria universală, Catalog*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, p.54

"Găsirea lui Moise" (1637-1639), "Peisaj cu Jacob, Laban şi fiicele acestuia" (1654), "Căsătoria lui Isaac cu Rebeca", "Popas în timpul Fugii în Egipt", "Hagar şi Îngerul" (1646), "Călătoria lui Jacob", lucrări în care revin, asemenea unor decoruri de operă sau teatru, poduri şi cetăţi din Italia (zona Campania), dar şi ruine de temple antice.

Deşi nu poate fi vorba de o lucrare datorată lui Claude Lorrain însuşi, tabloul se încadrează şcolii create de acesta. Influenţa viziunii maestrului este vizibilă în caracterul idilic al scenelor descrise, importanţa acordată în lucrare temelor bucolice, în cadrul cărora oamenii şi animalele se contopesc cu o natură de o frumuseţe ireală, reflectare a mitului *Arcadiei*[993], îndrăgit de umanişti. De altfel, păstorul cu turma de oi, pescarul, vaca, măgarul, cascada şi moara de apă, turnul- donjon cilindric, peisajul în planuri orizontale succesive, cu perspectivă cromatică, dar şi micşorarea progresivă a detaliilor, sunt motive idilice recurente ale creaţiei lui Claude Lorrain.

La fel ca în peisajele lui Lorrain, în tabloul orădean copacii se substituie draperiei şi coloanei baroce, în calitatea de accesorii nelipsite, ce încadrează lateral scenele cu peisaje de câmpie, introducând privitorul în subiectul tabloului. Acest element este vizibil şi în tabloul din colecţia muzeului orădean, unde centrul de interes al compoziţiei are chiar aspectul unei scene de teatru. Astfel, secvenţa ungerii cu mir, cea mai importantă din punct de vedere al semnificaţiei spirituale, este adusă în prim-plan şi plasată, asemenea unei scene din piesele de teatru sacru ale vremii, pe o insuliţă cu configuraţie circulară.

Dispuse succesiv, alte planuri conduc privirea spre secvenţe de viaţă miniaturală, în care "actorii" tabloului îşi joacă rolul specific al îndeletnicirilor cotidiene. Ca într-o scenă decupată dintr-o piesă de teatru baroc, evoluţia protagoniştilor tabloului este delimitată şi încadrată lateral de copaci cu trunchiuri subţiri, sinuoase şi frunziş bogat, tratat minuţios. Asemenea elementelor arhitecturale din diferitele planuri ale lucrării, copacii se substituie decorurilor teatrale.

Maniera de tratare a copacilor este, de asemenea, unul din elementele care trimit la influenţa stilului lui Claude Lorrain. Astfel, frunzişul este redat pe baza unei minuţioase stilizări, ce lasă vizibilă, la o privire mai atentă, configuraţia frunzelor şi a ramurilor, aşa cum apare şi în creaţia acestui maestru al peisajului idealizant.

O serie de deficienţe anatomice (maniera de redare a mâinilor şi picioarelor)

993*Arcadia*, spaţiu de o frumuseţe idilică, paradisiacă, populat cu păstori, aluzie la o regiune din Grecia renumită prin frumuseţea sălbatică a peisajului. Elaborată literar încă din antichitate, reluată în *Renaştere*, tema *Arcadiei* a constituit un motiv peisagistic îndrăgit în secolul al XVII-lea (ilustrat inclusiv de Nicolas Poussin), pretext pentru dezvoltarea unor teme cu caracter pastoral, mitologic sau biblic

denotă mâna unui discipol al artistului, care probabil se perfecţiona, realizând lucrări în maniera maestrului. Dincolo de aceste deficienţe, tabloul îşi păstrează valoarea de document iconografic de excepţie asupra unei teme unice şi inedite în cadrul peisajului idealizant baroc din secolele XVII-XVIII: *Sfinţirea lui Aaron*, cel dintâi "mare preot" al Vechiului Testament, precursor şi arhetip al lui Iisus, marele preot al noii religii creştine.

De altfel, Lorrain a abordat un motiv similar în tabloul "Consacrarea lui David ca rege de către Solomon"(1643)[994], aflat în Colecţia Muzeului Louvre, provenind din colecţia regelui Ludovic al XIV-lea. Şi în acest tablou, centrul de interes al lucrării îl constituie secvenţa ungerii (consacrării) regelui David de către profetul Solomon. Acesta din urmă e reprezentat în calitatea de mare preot, fiind îmbrăcat în robă albastră şi pelerină roşie, la fel ca Aaron, în tabloul din colecţia Muzeului Ţării Crişurilor. Ca şi Moise, el toarnă dintr-un vas ulei sfinţit pe capul lui David. Aluzia la ocupaţiile pastorale ale triburilor iudaice este relevată şi în acest caz, prin prezenţa turmelor în fundal şi a păstorului care se sprijină în toiag, la baza unui copac cu frunziş bogat.

Scena consacrării prin turnarea uleiului sfinţit deasupra capului revine şi în alte desene pregătitoare realizate de Claude Lorrain, cum este şi cel din celebra carte *Liber Veritatis,* publicată în anul 1777[995]. Şi în acest caz, la fel ca în lucrarea din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor, ritualul consacrării este plasat în mijlocul naturii: spre centrul unei compoziţii în peisaj, încadrate simetric de copaci cu frunziş bogat, un bărbat în picioare varsă mirul pe capul unui bărbat îngenunchiat. În fundal e schiţată o colină proeminentă, spre mijlocul căreia sunt desenate tunuri de cetate. Având în vedere similaritatea unor elemente compoziţionale, ca secvenţa consacrării din prim-planul lucrării, plasarea scenografică a copacilor cu frunziş bogat, colina în fundal, prevăzută cu ziduri de cetate, prezenţa perspectivei în planuri orizontale, se poate presupune că desenul din *Liber Veritatis* a constituit sursa de inspiraţie pentru autorul tabloului din colecţia muzeului orădean.

Din analiza tematicii abordate, reiese că Lorrain a ilustrat cu pasiune teme biblice, inspirate din *Vechiul* şi *Noul Testament*, de-a lungul întregii sale creaţii, dar îndeosebi în intervalul anilor 1640-1660. În această fază creează seria *Popasurilor;* respectiv a *Fugii Sfintei Familii din Egipt*, alături de episoade din viaţa lui Moise, Tobias, Rebecca şi Isaac, Samuel, Agar: "Popas în timpul Fugii din Egipt" (prima variantă în 1647), "Găsirea lui Moise" (1637-1639), "Tobias

---

994https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David_sacr%C3%A9_roi_par_le_proph%C3%A8te_Samuel_(Louvre,_INV_4717).jpg

995https://archive.org/details/gri_33125008413565: *Liber veritatis, or A collection of prints, after the original designs of Claude le Lorrain* , in The collection of His Grace the duke of Devonshireby Earlom, Richard, 1743-1822; Lorrain, Claude, 1600-1682; Boydell, John, 1720-1804, 1777

şi îngerul" (1639-1640), "Căsătoria lui Isac cu Rebeca" (1648), "Viţelul de aur", "Jacob şi Laban"(1654), "Cristos pe Muntele Tabor", "David", "Esthera", "Agar şi Ismael" (1668), precum şi teme inspirate din viaţa unor sfinţi creştini: "Sfântul Ioan Botezătorul" (1639), "Îmbarcarea Sfintei Paula Romana la Ostia" (1639); "Îmbarcarea Sfintei Ursula", "Sfântul Gheorghe" (1641); "Sf. Petru", "Tentaţia Sfântului Anton" (1637-1638). Este posibil ca artistul să fi realizat tabloul cu scena consacrării lui Aaron (pierdut între timp) tot în această perioadă.

Din punct de vedere al recuzitei iconografice, lucrarea, cu caracter idilic şi numeroase aluzii bucolice, este un exemplu remarcabil de scenografie barocă aplicată genului peisagistic ale cărui repere naturale şi arhitecturale se substituie decorurilor unei piese baroce de teatru sacru, cu scopul de a delimita şi introduce în tablou personaje sacre şi evenimente cu semnificaţie spirituală majoră (redate separate, în prim-planul imaginii), precum şi secvenţe veridice de viaţă cotidiană, în planul al doilea şi al treilea.

Lucrarea din colecţia Muzeului Ţării Crişurilor Oradea confirmă afirmaţia lui Rosario Assunto, în opinia căruia tabloul este conceput frecvent în Baroc ca "o punte de trecere între viaţă şi artă"[996], o secvenţă teatrală în miniatură, configurată pictural pe mai multe planuri, în care, la fel ca în teatru, spaţiul se deschide treptat, invitând spectatorul să pătrundă virtual în spaţiul tabloului şi să perceapă maxima semnificaţie spirituală a scenei din prim-plan.

f. Portrete imperiale austriece din secolul al XVIII-lea

Unul din domeniile cele mai bine reprezentate ale artei baroce laice din secolul al XVIII-lea şi un element nelipsit al propagandei vizuale baroce l-a constituit portretul cu caracter reprezentativ. Inaugurat în Franţa de Charles Le Brun (1619-1690), Nicolas de Largillière (1656-1746), Hyacinthe Rigaud (1659-1743), genul portretului de curte a fost preluat şi adaptat de pictorii oficiali ai Casei de Habsburg, fiind integrat propagandei vizuale a acesteia. Artişti de renume ca Martin van Meytens (1695-1770), Johann Michael Militz (1725-1779), Anton van Maron (1733-1808), Joseph Hickel (1736-1807), dar şi pictori itineranţi, ca Jean Etiènne Liotard (1702-1789), Joseph Ducreux (1735-1802), Giovanni Battista Lampi (1751-1838) au realizat numeroase portrete ale împăraţilor austrieci[997].

Imagini baroce ale autorităţii, portretele suveranilor sunt mărturia

996 Rosario Assunto, *Universul ca spectacol,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1983, p. 159
997 Studiul a fost publicat într-o variantă iniţială, sub forma: Agata Chifor, *Portrete imperiale austriece din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor Oradea (sec. al XVIII-lea)* a fost publicat în volumul *Seminatores in Artium Liberalium Agro. Studia in honorem et memoriam Barbu Ştefănescu* (coord. Aurel Chiriac, Sorin Şipoş), Academia Română, Centrul de Studii Transilvane, 2014, p. 525-536

iconografică, cu valoare documentar-artistică a unei epoci de exaltare a calităţilor aristocratice, în care distincţia socială, umană, prestanţa politică a monarhului se exterioriza cel mai direct prin intermediul vestimentaţiei. Element integrat în propaganda vizuală a Imperiului Habsburgic, efigiile împăratului sau ale împărătesei prezentau un interes aparte în cadrul picturii oficiale, un mijloc prin care persoana imperială era mediatizată vizual din capitală până în provinciile cele mai îndepărtate, într-o manieră care îmbină distanţa cu dorinţa de apropiere şi accesibilitate faţă de supuşi. Scenografia portretului imperial punea în valoare în general apariţiile oficiale, cu caracter ceremonial-simbolic ale suveranului, însoţite constant de prezenţa aluzivă a însemnelor imperiale, a ordinelor şi distincţiilor militare. Expresia şi atitudinea personajelor exprima conştientizarea superiorităţii şi unicităţii lor, sugerată de fastul idealizator, aerul uşor distant, privirea impasibilă şi atitudinea tipică de poză. Din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, sub influenţa rococoului, portretul aulic a adăugat imaginii monarhice o notă de umanitate, exploatată mai ales în cazul portretului feminin. Astfel s-a realizat treptat o sinteză între tradiţia portretului baroc, ce reflectă poziţia omului în societate şi preocuparea pentru explorarea laturii umane a modelului.

Dezvoltarea cultural-artistică şi edilitară a oraşului Oradea a fost impulsionată în secolul al XVIII-lea de contextul nou, creat prin instituirea dominaţiei habsburgice. Barocul şi-a afirmat aici expresia cea mai reuşită din punct de vedere estetic în sfera arhitecturii ecleziastice. Cele mai reprezentative monumente de arhitectură religioasă ale oraşului au fost realizate în stil baroc sau prin asimilarea unor influenţe baroce de arta tradiţională de factură bizantină. Şi în părţile vestice, la fel ca în Transilvania, barocul a fost impus ca o componentă artistică oficială în cadrul politicii iniţiate de Imperiul habsburgic pentru refacerea şi consolidarea poziţiilor catolicismului. La Oradea noua stâpânire şi-a consodidat poziţiile în timpul domniei Mariei Tereza (1740-1780) şi a fiului acesteia, Iosif al II-lea (1780-1790), perioadă în care au fost construite toate edificiile reprezentative în stil baroc: *Catedrala romano-catolică* "Înălţarea la cer a Fecioarei Maria"(1752-1780), *Palatul episcopal romano-catolic* (1762-1776), *Capela Mizericordienilor* (1754-1759), *Biserica Premonstratensă* (1742-1772), *Biserica ortodoxă* "Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavril" *din cartierul Velenţa* (1769-1779), *Biserica cu Lună* (1784-1790), devenită prima catedrală ortodoxă a oraşului, *Biserica reformată Olosig* (1784-1787), *Catedrala episcopală greco-catolică* "Sfântul Nicolae"(1788-1810). Faţadele acestor edificii reflectă aspiraţia spre simplitate, o anumită austeritate, specifică barocului tardiv austriac. În opinia istoricului de artă Nicolae Sabău, atelierul de sculptură şi pietrărie de la Oradea a fost unul din primele care a adoptat barocul târziu clasicizant[998]. Repertoriul

998 Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvănean*, vol. I, *Sculptura*, Editura Dacia, Cluj-

decorativ al barocului orădean se defineşte, atât în mediul catolic, cât şi în cel românesc prin mulţimea elementelor specifice stilului *zopf*, varianta austriacă a stilului *Louis XVI: ghirlande din frunze de laur trecute prin cercuri, panglici, rozete, entrelacs-uri, draperii*[999].

Dorinţa elitelor locale de a imita modelul cultural-artistic vienez s-a reflectat în încercarea episcopului Patachich Adám (1759-1776) de a pune bazele unei vieţi muzicale după modelul celei de la curtea Mariei Tereza prin chemarea la Oradea a unor artişti ca Michael Haydn (1737-1806) sau Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799). Concomitent, episcopii orădeni şi-au comandat portrete reprezentative în conformitate cu moda epocii[1000].

În această perioadă de înflorire a Imperiului Habsburgic, de modernizare administrativă şi cultural-artistică, specifică domniei Mariei Tereza şi a fiului ei coregent, Iosif al II-lea, moda portretelor de aparat s-a extins şi la nivelul celor mai îndepărtate provincii imperiale[1001]. Începând din această epocă s-au pus bazele galeriei de portrete episcopale orădene, realizate în contextul relaţiilor de colaborare cu Viena. Cerinţele tot mai numeroase în materie de portretistică au fost satisfăcute într-o primă etapă de pictorii străini, mai ale vienezi, cărora li se comandă portrete în capitala Imperiului[1002]. Reflectând integrarea artistică în Imperiu, pictura barocă orădeană a fost marcată de ponderea artiştilor itineranţi, în cea mai mare parte de origine austriacă sau germană, prezenţi la faţa locului, în perioada edificării Palatului episcopal romano-catolic şi a Bazilicii romano-catolice: Johann Nepomuk Schöpf (1735-1785), Joseph Vinzenz Fischer (1729-1810), Johann Ignaz Cimbal (1722-1795), dar şi prin intermediul unor lucrări trimise sau realizate la comandă în capitala Imperiului. În domeniul portretului de aparat sunt prezente, atât lucrări datorate unor artişti remarcabili ca Johann

---

Napoca, 2002, p. 159-160

999 Agata Chifor, *Alegorii, simboluri şi decoraţii în arta barocă orădeană*, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2011, p. 23-25; p. 29-30

1000 *Portretul episcopului Patachich* Adam, atribuit stilistic lui Johann Michael Militz; un portret al aceluiaşi episcop realizat între 1774-1776 de Johann Nepomuk Schöpf (Garas, *op.cit*, p. 185), în perioada în care acesta lucra la decorarea Capelei Palatului episcopal romano-catolic; *Portretul episcopului Szentzy Istvan* din lucrarea *Fondarea Ordinului Ursulinelor*, datat 1775, semnat de Johann Michael Militz; *Portretul cancelarului Dietrichstein* atribuit aceluiaşi pictor etc. şi alte portrete ale episcopilor romano-catolici de Oradea aflate în Colecţia Episcopiei romano-catolice orădene (Agata Chifor, *Portretul austriac: Johann Michael Militz*, în *Biharea*, XXIV-XXV, 1997-1998, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2001, p. 485-490; Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transivan*, vol II, *Pictura*, Editura Mega, Cluj, 2005, p. 378- 384)

1001Elena Miclosik, *Încercări de reconstituire ale unor galerii de portrete din secolele XVIII-XIX pe baza unor picturi intrate în colecţia Muzeului Banatului*, în vol. *Studii şi comunicări*, Muzeul de Artă Arad, 1994, p. 31-38; Rodica Vârtaciu, Adriana Buzilă, *Barocul în Banat*, *Catalog de expoziţie*, Timişoara, 1992

1002 Garas Klára, *Magyarországi festészet a XVIII században*, 1955, p. 136

Michael Militz (1725-1779), Joseph Hickel (1736-1807), ambii discipoli al lui Martin Meytens cel Tânăr, bavarezul Johann Nepomuk Schöpf (1735-1785), cât şi lucrări mai convenţionale, realizate de elevi ai creatorilor de şcoală din Viena.

Portretul imperial austriac acoperă la Oradea un interval cuprins între a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi sfârşitul secolului al XIX-lea, încheindu-se cu portretele împăratului Franz Jozsef[1003] şi ale soţiei acestuia, împărăteasa Elisabeta[1004]. Prezentul studiu are ca obiect portretele imperiale austriece din colecţia muzeală orădeană, databile în cea de-a doua jumătate şi spre sfârşitul secolului al XVIII-lea: un portret tip bust al împărătesei *Maria Tereza*[1005], două portrete ale soţului acesteia, *Franz I Stephan*[1006], respectiv câte un portret al fiilor acestora, urmaşi la tronul imperial: *Iosif al II-lea* (împărat coregent 1765-1780; 1780-1790 singur conducător), respectiv împăratul *Leopold al II-lea* (1790-1792). Prezenţa portretelor imperiale austriece la Oradea nu este întâmplătoare, ele având calitatea de efigii politico-iconografice ale dominaţiei habsburgice, instituite asupra oraşului încă din 1692. La fel ca vestimentaţia, portretul baroc de aparat a fost o modalitate ostentativă de exprimare a poziţiei omului în societate, reflectând în termeni proprii limbajului artistic al epocii, imaginea de sine şi mentalitatea comanditarilor. Datorate unor artişti, rămaşi anonimi din Şcoala austriacă, portretele imperiale din colecţia muzeului orădean trimit la modele de referinţă ale portretului reprezentativ baroc din capitala Imperiului, marcate fie de influenţa rococoului, fie de atmosfera barocului tardiv clasicizant. Realizate la comandă, pentru a răspunde necesităţilor de reprezentare oficială la nivel provincial, tablourile reflectă un eclectism stilistic, dar şi calitativ, cuprinzând, atât compoziţii valoroase, cât şi lucrări convenţionale. Portretele orădene ilustrează viziunea clasică a portretului academic cu accent pe reliefarea funcţiei şi a distincţiei aristocratice a personajului. Unele lucrări se definesc prin ineditul reprezentării, printr-o serie de aspecte care pot fi considerate originale în cadrul portretului reprezentativ austriac. Având valoarea unui document iconografic de epocă, lucrările reflectă o adaptare a genului portretistic cultivat în capitala Imperiului la cerinţele provinciale ale instituţiilor şi structurilor de putere locală, laică sau ecleziastică, destinatarii acestor portrete fiind Casa comitatului (vechea primărie a oraşului), respectiv Episcopia romano-catolică. Istoricul de artă Garas

1003 *Franz Joseph*, împărat al Austriei între 1848-1916 şi rege al Ungariei (1867-1916)

1004 *Elisabeta*, împărăteasa Austriei (1854-1898) şi regină a Ungariei (1867-1898)

1005*Maria Tereza*, regină a Ungariei şi Boemiei (1740-1780), împărăteasă a Sf. Imperiu Romano-German (1745-1780)

1006*Franz I Stephan*, fost duce al Lorenei (1729-1737), mare duce al Toscanei (1737-1765) şi împărat al Sf. Imperiu Romano-German (1745-1765). Între 1740- a fost coregent, alături de Maria Tereza, al provinciilor ereditare austriece. Prin căsătoria cu Maria Tereza în 1736 se inaugurează dinastia *Habsburg- Lorena*

Klára, în lucrarea de sinteză asupra picturii baroce, susţine (pe baza unor surse mai vechi) că pictorul austriac Joseph Hickel (1736-1807) a realizat pentru Casa Comitatului din Oradea un portret al împărătesei Maria Tereza şi unul al lui Iosif al II-lea, înainte de anul 1794[1007]. Interesul pentru portretele celor doi suverani era firesc, cu atât mai mult cu cât ambii au fost la Oradea, în împrejurări diferite, împăratul Iosif al II-lea, oprindu-se aici la 13 iulie 1786, cu prilejul ultimei sale călătorii în Transilvania.

Sprijinul acordat de Maria Tereza consolidării poziţiilor catolicismului în teritoriul intrat în stăpânirea Casei de Habsburg rezultă şi din faptul că împărăteasa s-a preocupat inclusiv de înzestrarea cu picturi a edificiilor laice şi ecleziastice. Astfel, ea a trimis la Oradea patru tablouri cu secvenţe inspirate din *Vechiul Testament,* pentru decorarea Palatului episcopal romano-catolic[1008] şi 23 de picturi religioase pentru dotarea bisericilor de pe domeniul episcopal. Episcopul Moise Dragoş (1775-1787), primul titular al Episcopiei greco-catolice de Oradea, a primit în dar de la împărăteasă, două sfeşnice din metal, decorate cu medalioane, pictate la exterior cu Maica Domnului şi Iisus, iar în interior, cu portretul de văduvie al Mariei Tereza, respectiv al fiului acesteia Iosif al II-lea[1009].

La Oradea se mai păstrează două tablouri ale împărătesei Maria Tereza: un remarcabil *Portret al Mariei Tereza* din colecţia Episcopiei romano-catolice, ale cărui dimensiuni şi trăsături stilistice trimit la o lucrare originală a unui portretist de primă mărime (Joseph Hickel?)[1010], respectiv un bust al împărătesei, aflat în colecţia Muzeului Ţării Crişurilor, tablou ce poate fi atribuit unui discipol din Şcoala lui Martin Meytens cel Tânăr (1695-1770). Istoricul Neméthy Gyula în studiul său, *Scurt periplu prin clădirea muzeului*[1011] menţionează că în una din primele săli, în care erau expuse colecţiile Muzeului Societăţii de Arheologie şi

---

1007 *Ibidem*, p. 223

1008 Lucrări inspirate din *Vechiul Testament: Traversarea Mării Roşii, Adorarea viţelului de aur, Moise scoţând apă din stâncă, Minunea manei* din Şcoala lui Nicolas Poussin (atrib. A.C.)

1009 *Vestimentaţia tipică de doliu a împărătesei, cu rochia şi* scufia neagră, purtând ca accesoriu doar *Ordinul Maria Tereza*, este un indiciu pentru datarea sfeşnicelor dăruite episcopului orădean posterior anului 1765, anul morţii lui Franz Stephan de Lorena

1010 Agata Chifor, *Influenţe ale stilului rococo în portretul de aparat: portretul Mariei Tereza de Joseph Hickel*, în *Biharea*, XXVI-XXVII (1999-2000), Editura Muzeului Ţării Crişurilor, 2005, p.333-339; Agata Chifor, *Barocul cultural-artistic în Oradea, Teză de doctorat,* Universitatea "Babeş Bolyai", Cluj-Napoca, 2005, p. 260-265; Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transivan*, vol II, *Pictura*, Editura Mega, Cluj, 2005, p. 339; Agata Chifor, *Oradea barocă*, Editura Arca, 2006, p. 214

1011 Text tradus şi comentat de Vasile Sarca în *Restitutio, Organizarea şi conţinutul primei expoziţii permanente a colecţiei Societăţii de Arheologie şi Istorie a comitatului Bihor şi a oraşului Oradea, respectiv a colecţiei de artă religioasă şi laică a episcopului de rit latin de Oradea Ipoly (Stummer) Arnold,* în *Biharea,* XXXIV-XXXVI, 2007-2009, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, 2011, p. 243-285

Istorie a comitatului Bihor (vechiul muzeu orădean inaugurat în 1896), existau cinci tablouri ale împăraţilor din dinastia de Habsburg: portretul Mariei Tereza, un portret al lui Francisc de Lotharingia (Franz Stephan de Lorena, soţul acesteia), un portret al lui Iosif al II-lea, un portret al lui Leopold al II-lea şi unul al lui Ferdinand al V-lea, toate fiind donaţie a nobilei doamne Anna Papp Bilkey.

Într-o succesiune cronologică a portretelor imperiale austriece din colecţia muzeului orădean, primul este Portretul bust al împărătesei *Maria Tereza* (Fig. nr. 118)[1012].

Donaţie a doamnei Bilkey Papp, lucrarea este menţionată de Neméthy Gyula ca făcând parte din Colecţia Societăţii de Arheologie şi Istorie a comitatului Bihor şi a oraşului Oradea, ce a constituit, alături de colecţia Ipólyi, baza primul muzeu orădean[1013]. Datorat unui anonim austriac din secolul al XVIII-lea, portretul-bust al împărătesei reţine atenţia prin ineditul vestimentaţiei afişate de suverană. Imaginea se detaşează pregnant, în prim-plan, pe un fundal neutru de culoare oliv.În stânga compoziţiei e redată coroana ducală a Austriei, pe o pernă roşie, iar în dreapta-o draperie de catifea verde cu ciucuri, pictată convenţional, aluzie coloristică la calitatea de regină a Ungariei. Talentul mai redus al autorului în descrierea fizionomică contrastează cu redarea extrem de minuţioasă şi realistă a detaliilor decorative ale vestimentaţiei. Maria Tereza e îmbrăcată într-o ţinută specifică stilului rococo, întâlnită în portretele realizate de Martin van Meytens (1695-1770) şi Jean Étienne Liotard (1702-1789). Împărăteasa poartă o manta fină din dantelă neagră cu mâneci trei sferturi, decorată cu mici motive florale stilizate, iar pe margini cu inserţii de diamante, ce conferă imaginii o notă de opulenţă aristocratică. Acest veşmânt subţire de dantelă lasă să se vadă corsajul strâns al unei elegante rochii brodate din dantelă galbenă, cu decolteu amplu, tivit cu dantelă albă, precum şi mânecile cu volane bogate din dantelă. În timp ce coroana este o referire evidentă la funcţia politică a personajului, accesoriile feminine (cercei şi colier de diamante, pălărioara decorată cu pietre preţioase) exprimă prestanţa socială în maniera specifică portretului reprezentativ baroc. Decolteul este însoţit, după moda epocii, de un guler din dantelă neagră pe care e fixat colierul din briliante. Vestimentaţia, machiajul accentuat al obrajilor, pieptenătura pudrată alb este în deplin acord cu moda şi cochetăria rococoului. Figura suveranei este pictată realist, fără tendinţe de idealizare, artistul redând o faţă uşor rotunjită şi începutul bărbiei duble. Portretul denotă siguranţă în redarea fizionomiei, dar şi a detaliilor vestimentare, descrise cu deosebită minuţiozitate şi spirit de observaţie, în contrast evident cu redarea extrem de convenţională a

---

1012 *Registrul de Pictură al M.T.C*, Anonim, *Portretul Mariei Tereza*, ulei pe pânză, 704x576mm, nesemnat, nedatat, Colecţia de Pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor Oradea

1013 Vasile Sarca, *op.cit.*, p. 259

draperiei de catifea verde din fundal.

Atât piesele de vestimentaţie, coafura, accesoriile, cât şi tipologia portretistică seamănă până în cele mai mici detalii cu unul din portretele împărătesei Maria Tereza (Fig. nr. 119) realizat de *Martin Meytens cel Tânăr* (1695-1770)[1014]: faţa rotundă, aceeaşi formă a nasului şi gurii, ductul bărbiei, cu depunerile specifice de ţesut adipos. Deosebirile dintre cele două lucrări constau în prezenţa coroanei ducale a Austriei în portretul din colecţia muzeului orădean, respectiv calitatea artistică mai redusă a fizionomiei şi a fundalului. Considerat cel mai important portretist al curţii imperiale austriece, Meytens a avut o îndelungată colaborare cu împărăteasa Maria Tereza, pe care a surprins-o la diferite vârste, în înfăţişări variate, cu o nuanţă de somptuozitate aristocratică, aflată în deplin acord cu cerinţele de reprezentare ale portretului oficial baroc. Portretul din colecţia Muzeului Ţării Crişurilor este o mărturie privind maniera de lucru a portretiştilor vienezi: lucrările originale, create de artişti renumiţi erau folosite (cu adaptarea simbolurilor imperiale) ca prototipuri de "micii maeştri", în vederea executării lucrărilor destinate diferitelor provincii ale Imperiului.

Contrar aparenţelor (bluza de dantelă şi pălărioara neagră), lucrarea orădeană nu este un portret al împărătesei văduve. Astfel, se ştie că Maria Tereza a renunţat la bijuterii după moartea soţului; în cele mai tipice portrete de văduvie, ea apare îmbrăcată integral în negru, având ca accesoriu doar crucea Ordinului militar Maria Tereza. Această tipologie portretistică apare, atât în portretele realizate de Anton von Maron, Joseph Ducreux, cât şi în gravurile realizate de Jacob Mathias Schmutzer (1733-1811) după lucrarea acestuia[1015], una dintre acestea, datată în 1770, aflându-se colecţia Muzeului Ţării Crişurilor din Oradea[1016]. Aceeaşi tipologie portretistică a împărătesei văduve, inspirată de unul din portretele (de format oval) ale lui Ducreux, popularizate prin gravurile lui Johann Ernest Mansfeld, este redată pe faţa interioară a unui medalion de sfeşnic donat de împărăteasă recent înfiinţatei Episcopii greco-catolice de Oradea (Fig. nr. 120), pe celălalt sfeşnic fiind redat chipul lui Iosif al II-lea[1017].

În contrast cu aceste portrete tipice de văduvie, în tabloul din colecţia muzeului orădean, împărăteasa pozează cu obrajii fardaţi, coafura aranjată şi o

1014Acest portret, care a servit ca model pentru autorul lucrării aflate în Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor apare la Edwin Dilmann, *Maria Theresia. Dvd. Portrait*, 2000 (ilustraţia plicului : *Portretul împărătesei Maria Theresia* realizat de Martin Meytens)

1015Maria Ordeanu, *Catalogul portretelor familiei de Habsburg. Lucrări de grafică,* în vol. *Efigii imperiale habsburgice din Sibiu* (coord. Al Sonoc.), p. 84, il. nr. 9

1016Ana Martin, *Şcoala austriacă de gravură. Lucrări inedite din colecţia Muzeului Ţării Crişurilor*, în *Biharea*, XXXVII, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2011, p. 161-162, il. nr. 12

1017Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transivan*, vol II, *Pictura*, Editura Mega, Cluj, 2005, p. 341

mulţime de briliante (cercei, colier masiv, inserţii de diamante la pălărioară şi mantie), ceea ce pledează pentru o datare a lucrării într-o perioadă anterioară morţii lui Franz Stephan de Lorena (1765). De altfel, pălărioara neagră decorată cu briliante, la fel ca mantaua de mătase neagră apar şi în pastelul realizat de J.E.Liotard în anul 1762, deci nu făceau parte din ţinuta împărătesei văduve. Databil în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, portretul din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor reflectă în acelaşi timp amprenta rococoului asupra vestimentaţiei imperiale, printr-un senzualism discret, evident în decolteul mai pronunţat şi mânecile, prevăzute până la cot cu straturi succesive de dantelă, machiajul uşor artificial, cu părul şi tenul pudrat alb şi obrajii roşii[1018].

Similitudinile formale ale lucrării din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor cu portretul suveranei realizat de Martin Meytens cel Tânăr justifică iconografic atribuirea lucrării orădene unui discipol al acestuia. În calitatea de pictor de curte al Habsburgilor (începând din 1732), Martin Meytens cel Tânăr (1695-1770) a fost cel mai important şi influent portretist baroc; a avut o îndelungată colaborare cu împărăteasa Maria Tereza pentru care a realizat numeroase versiuni portretistice, redând-o ca tânără arhiducesă, în calitatea de suverană, însoţită de simbolurile imperiale, ca regină a Ungariei şi Boemiei, în mijlocul familiei, înconjurată de copii şi nepoţi şi în ultima parte a vieţii- ca împărăteasă văduvă. Pictor favorit al împărătesei, Meytens a jucat un rol important în viaţa artistică vieneză, beneficiind de un atelier specializat de creaţie, cu o manufactură în care se produceau pigmenţii folosiţi în picturi; numit în 1759 director al Academiei de Artă din Viena, a coordonat realizarea picturilor şi portretelor folosite la decorarea palatelor imperiale, influenţând creaţia multor artişti[1019]. Faptul că lucrarea orădeană este o copie de epocă după portretul lui Meytens, este confirmat şi de un detaliu fizionomic; astfel, împărăteasa are în tablou ochii verzi, când în realitate, ea avea ochi albaştri. Se ştie că Maria Tereza a acceptat să fie portretizată de artişti de primă mărime ca Martin van Meytens, Anton van Maron, Johann Michael Militz, Joseph Hickel, Jean Etiènne Liotard; pentru că nu îi plăcea să pozeze, a ordonat să se realizeze reproduceri după variantele portretistice existente, menite să satisfacă cerinţele de reprezentare la nivelul diferitelor provincii imperiale.

Portretul împăratului Franz I Stephan, soţul Mariei Tereza (Fig. nr. 121) este mult mai convenţional. Integrabil portretisticii oficiale cu caracter reprezentativ, specifice secolului al XVIII-lea, tabloul aparţine unui discipol din Şcoala lui Martin Meytens cel Tânăr (1695-1770), şcoală referenţială pentru barocul austriac şi central-european din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

Tabloul confirmă maniera de lucru a discipolilor din atelierul artistului.

1018Agata Chifor, *Oradea barocă*, Editura Arca, Oradea, 2006, p. 210-214

1019Jane Turner, *The Dictionary of Art*, Oxford, vol. XXI, 1996, p. 511-512

Din acest punct de vedere, tabloul se încadrează în aceeaşi tipologie cu *Portretul bust al împărătesei Maria Tereza* din patrimoniul muzeului. Cele două lucrări au şi dimensiuni asemănătoare, constituind astfel un pandant expoziţional. Interpretarea simplificată, stângăcia în redarea detaliilor vestimentare şi a draperiei, alături de formatul mic al lucrării sunt indicii că tabloul este o copie realizată de un discipol al şcolii austriece, provenit probabil din atelierul de creaţie al aceluiaşi Martin Meytens cel Tânăr (1695-1770). În acest sens, fizionomia împăratului din lucrarea orădeană prezintă analogii cu tipologia portretistică din lucrările datorate lui Meytens. Împăratul e redat de data aceasta bust, pe un fundal neutru de culoare oliv, având ca accesoriu o draperie brună. Poartă obişnuita perucă *allonge,* o tunică de culoare maronie, cu marginile şi butonii din fir auriu, sub care se vede eşarfa *Ordinului Maria Tereza* şi jaboul din dantelă[1020]. De dimensiuni mai mici, obişnuite pentru replici, portretul are similitudini formale cu tipologiile fizionomice ale împăratului din lucrările lui Martin van Meytens cel Tânăr şi Etiènne Liotard. Valoarea patrimonială a lucrării este determinată de calitatea sa de document iconografic-stilistic de epocă, cu o estetică tipic barocă asupra unei personalităţi din secolul al XVIII-lea: împăratul Franz Stephan de Lorena, soţul împărătesei Maria Tereza. La fel ca în cazul Portretului consacrat împărătesei Maria Tereza, elementele ce ţin de ţinuta oficială (peruca allonge, eşarfa Ordinului Maria Tereza, jaboul de dantelă, draperia din fundal-accesoriu baroc) coexistă cu descrierea realistă, necontrafăcută a fizionomiei, artistul reuşind să redea asemănarea fizionomică şi psihologică cu modelul real, în acord cu vârsta şi înfăţişarea personajului la momentul respectiv. Alături de semnificaţia artistică, tabloul are o importantă valoare documentară, cu caracter vizual-iconografic, specifică portretului de curte baroc din secolul al XVIII-lea.

În colecţia Muzeului Ţării Crişurilor se află un al doilea portret, de o valoare artistică şi dimensiuni mult mai mari, consacrat împăratului *Franz I Stephan* (Fig. nr. 122)[1021], opera unui anonim austriac, probabil Georg Weikert (Cf. Dr. Georg Lechner, Muzeul Belvedere din Viena)[1022]. Redat în prim-plan, trei sferturi, acesta pozează în costum de feldmareşal, alb cu roşu, cu obişnuita peruca *allonge.* Haina lasă să se vadă o vestă brodată cu fir de aur, prevăzută cu nasturi aurii, jaboul şi mânecile din dantelă albă, fină, respectiv eşarfa *Ordinului Maria Tereza*, sub care atârnă mielul-emblema *Ordinului Lâna de Aur*. În stânga, pe o masă cu placă de marmură verde, prevăzută cu decoraţii sculptate şi poleite, sunt redate obişnuitele

---

1020Anonim austriac, *Împăratul Franz I Stephan* (n.n. A.C.), ulei pe pânză, 698 x558mm, nesemnat, nedatat, Colecţia de pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor Oradea

1021În *Registrul de Pictură al M.T.C.* figurează Anonim, *Portretul lui Iosif al II-lea* (în realitate Franz I Stephan, n.n. A.C.), ulei pe pânză, 1160x835mm, nesemnat, nedatat, Colecţia de Pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor Oradea

1022Georg Weikert (?), Cf. Dr. Georg Lechner, istoric de artă la Muzeul Belvedere Viena

insignia regalia, aşezate pe o pernă din catifea roşie cu ciucur auriu: coroana *Sfântului Imperiu Romano-German* (aluzie la calitatea de împărat dobândită în 1745), respectiv globul imperial. În fundal, în dreptul mesei-un pilastru canelat. Ineditul tabloului din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor constă în faptul că este una din puţinele lucrări în care acest împărat e reprezentat în uniformă de feldmareşal[1023]. Se ştie că împăratul a avut un rol relativ redus în exercitarea guvernării, lăsând în mâna soţiei sale chestiunile politice ale Imperiului; pasionat de ştiinţe şi arte, el a fondat prima şcoală vieneză de medicină, a pus bazele unor colecţii ale viitorului muzeu de ştiinţe ale naturii din Viena, respectiv ale grădinii zoologice din Schönbrunn (1752). Deşi nu a avut veleităţi de ordin militar, Maria Tereza, care dorea ca împăratul să fie mai aproape de ea, i-a susţinut în 1731 numirea în funcţia de vicerege al Ungariei; cu toate că nu a fost încântat, Franz I Stephan a acceptat să participe la bătălia de la Pressburg (1732). Dintr-o gravură realizată după moartea împăratului (1769) de Jakob Mathias Schmutzer după Jean Etiènne Liotard (1702-1789) rezultă că şi acesta din urmă l-a reprezentat pe Franz I Stephan în uniformă de felmareşal, într-un pastel datat 1762[1024].

Unul din cele mai interesante portrete din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor este cel al împăratului *Iosif al II-lea* (Fig. nr. 123)[1025]. Acesta e reprezentat trei-sferturi, frontal, în prim-plan, cu capul uşor întors spre stânga, în uniforma albă de feldmareşal, cu nasturi rotunzi, aurii, tivită cu fir de aur pe margini şi la manşete. Haina lasă să se vadă o parte din vesta roşie cu tigheluri aurii, jaboul dantelat, pantalonii roşii şi sabia de la şold. Pe uniformă sunt vizibile decoraţiile din ţinuta obişnuită a împăratului, în dreapta pieptului-crucea *Ordinului militar Maria Tereza*[1026], cu inscripţia *Fortitudine* redată lizibil; sub ea se află steaua *Ordinului Sfântul Ştefan*[1027]. Central, pe piept, deasupra eşarfei *Ordinului militar*

1023Cf. Alexandru Sonoc, Muzeul Naţional Brukenthal Sibiu

1024Maria Ordeanu, *Catalogul portretelor familiei de Habsburg. Lucrări de grafică*, p. 84-85, ilustraţia nr. 10, p. 103, în vol. *Efigii imperiale habsburgice din Sibiu* (coord. Al. Sonoc)

1025*Registrul de Pictură al M.T.C.*, Anonim, sec. XVIII, *Portretul lui Iosif al II-lea*, ulei pe pânză, 1320x940mm, nesemnat, nedatat, restaurat Florian Heredea, Colecţia de Pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor Oradea

1026*Ordinul Militar Maria Terezia*, cel mai înalt ordin al Imperiului Austriac, iar după instaurarea dualismului, al Imperiului Austro-Ungar; fondat la 18 iunie 1757 de împărăteasa Maria Terezia, în urma *bătăliei de la Kolin* în care armatele imperiale conduse de feldmareşalul Leopold Jozsef von Daun au învins armatele prusace comandate personal de regele Frederic al II-lea. Decoraţia, în formă de cruce albă, are în mijloc culorile Austriei, roşu-alb-roşu (pe orizontală), înconjurate de un inel emailat alb, pe care este gravată, cu aur, inscripţia latină *FORTITVDINI* ("Pentru vitejie"). Pe revers sunt gravate, cu aur, iniţialele *M.T.F.* (Maria Theresia Franciscus). Inscripţia este înconjurată de un inel emailat verde-smarald decorat cu frunze de laur http://fr.wikipedia.org/wiki/Ordre_militaire_de_Marie-Th%C3%A9r%C3%A8se

1027*Ordinul Sf. Ştefan*, ordin militar instituit în 1764 de împărăteasa Maria Tereza în onoarea regelui Ştefan I al Ungariei; destinat să recompenseze meritele civile. Nu se admiteau decât

Maria Tereza, e redat colanul de aur al *Ordinului Lâna de aur*[1028], având sub el colanul *Ordinului Sfântul Ştefan*. În mâna stânga, împăratul ţine un document, iar dreapta o sprijină pe abdomen sub veston. În fundal, de ambele părţi, e redată o draperie de culoare verde, ce descrie bucle specifice stilului *Ludovic XVI*, încadrând spre mijloc o coloană masivă de marmură bej ridicată pe o bază înaltă. În stânga compoziţiei, pe o masă stil *Ludovic XVI*[1029], cu tăblie de marmură, sunt aşezate simbolurile imperiale, pe o pernă de catifea roşie cu ciucur auriu: coroana *Sfântului Imperiu Romano-German,* respectiv coroana regală maghiară. Deşi împăratul, aflat în conflict cu nobilimea maghiară din cauza politicii reformiste a refuzat să se încoroneze cu coroana Sfântului Ştefan, aceasta apare după 1780 între *insignia regalia*, când Iosif al II-lea a devenit oficial rege al Ungariei şi Boemiei şi a guvernat singur, după moartea mamei sale. Prezenţa coroanei regale maghiare este un indiciu al datării lucrării posterior morţii împărătesei Maria Tereza[1030]. Perna înaltă din catifea roşie, cu ciucur auriu apare, cu o tipologie asemănătoare şi în *Portretul lui Franz Stephan* din colecţia Muzeului Ţării Crişurilor, dar şi într-un portret al Mariei Tereza realizat de Martin Meytens cel Tânăr.

La atmosfera barocă a portretului de aparat contribuie deopotrivă draperia de catifea verde cu ciucuri, dispusă în conformitate cu moda epocii, precum şi

---

persoanele cu minim patru generaţii de nobleţe. Instituirea ordinului, accesibil nobilimii maghiare a fost o concesie menită să aplaneze tensiunile din provincii şi a contribuit la promovarea poziţiei împărătesei ca regină a Ungariei. Iosif al II-lea a fost al doilea Mare Maestru al ordinului, după Maria Tereza. Insigna este o cruce verde emailată cu marginile de aur, surmontată de coroana Ungariei; pe scutul emailat roşu din centrul crucii e redată o cruce albă patriarhală ce derivă dintr-o coroană aşezată pe o culme muntoasă emailată verde; crucea este flancată de literele M.T. în aur, iar întreaga imagine este înconjurată de o bandă albă cu inscripţia *Publicum Meritorum Praemium* (*Recunoştinţă publică celor eminenţi*). Un colier de aur era purtat pe gât şi umeri, având suspendată insigna Ordinului. Pentru ocazii normale şi portul zilnic- o eşarfă purpurie, tivită cu verde, purtată peste umărul drept şi extinsă până la şoldul stâng, semn distinctiv al Ordinului; o stea cu opt colţuri era purtată în partea stângă a pieptului (M. Cremene, *Dicţionar iniţiatic al Ordinelor cavalereşti*, Editura Universal Dalsi, 1998, p. 450-451)

1028*Ordinul Lâna de Aur*, unul din cele mai vechi şi prestigioase ordine cavalereşti, fondat în 1429 de Filip cel Bun, duce de Burgundia (1396-1467). Rezervat membrilor familiilor regale şi înaltei nobilimi în Austria, Franţa, Rusia, Anglia, etc. Emblema constă dintr-o pielicică de miel suspendată, transpusă în aur şi adesea ornată cu pietre preţioase. Adesea, a fost folosită suspendată de pandantive în stiluri diverse, formate din trei pietre preţioase verticale, cea mai de jos fiind flancată de pietre preţioase dispuse sub formă de raze (reprezentând scânteile ce ies dintre două bucăţi de cremene, simbol al ducilor de Burgundia) http://hu.wikibooks.org/wiki/Heraldikai_lexikon/Aranygyapjas_Rend

1029Stilul *Ludovic* XVI acoperă un interval cronologic cuprins între anii 1770-1790

1030Coroana regală a Ungariei apare între *insignia regalia* ale lui Iosif al II-lea şi în gravura realizată de Johann Ernst Mansfeld, semnată şi datată 1781, Apud M. Ordeanu, *Catalogul portretelor familiei de Habsburg. Lucrări de grafică*, în vol. *Efigii imperiale habsburgice din Sibiu* (coord. Al Sonoc), p. 88; p. fig. nr. 14, p. 105

piesele de mobilier cu decorații sculptate și poleite: un fotoliu stil *Ludovic XVI*, decorat cu tipica frunză de acant și cap de leu; un alt fotoliu tip *bergère*[1031], prevăzut cu motivul acvilei imperiale, ce ține în gheare o ramură de măslin[1032], o masă rectangulară cu placă de marmură verde, decorată cu triglife, frunze de acant și o ghirlandă din frunze de laur specifică stilului *zopf* - emblemă a epocii iozefine[1033]. Elementele decorative trimit la inspirația directă din repertoriul antichității greco-romane, stimulată de descoperirile de la Herculanum și Pompei (1748-1750)[1034]. Prezente în repertoriul decorativ al monumentelor din epoca tereziană și iozefină, inclusiv al edificiilor baroce din Oradea, aceste motive ornamentale, redate cu realism și minuțiozitate, conturează ambianța stilistică specifică domniei lui Iosif al II-lea. Eclectismul acestei etape de tranziție, caracteristică ultimilor ani din domnia Mariei Tereza și domniei lui Iosif al II-lea[1035] este vizibil în coabitarea, într-o primă fază, a liniei drepte (masa cu tăblia de marmură) cu traseele în plin cintru (fotoliul *bergère* din fundal)[1036]. Decorațiile tipice stilului *Ludovic XVI* (corespondentul stilului *Zopf* austriac), prezente la mobilierul pictat în tabloul orădean, pledează pentru atribuirea portretului doar împăratului Iosif al II-lea. În acest sens, sunt relevante elementele antichizante, de inspirație greaco-romană, ce conferă o eleganță discretă pieselor de mobilier: canelurile de la piciorul drept al mesei, brațul fotoliului din prim-plan, sprijinit pe o consolă inversată, decorată cu frunză de acant[1037], acvila ce tronează cu aripile deschise pe partea superioară a canapelei, respectiv ornamentația mesei: frunze de acant în rânduri suprapuse, triglife decorate în interior cu frunze de acant, sugestia capitelului compozit, decorat cu tipica ghirlandă din frunze de laur dispusă în conformitate

1031Fotoliu specific stilului *Ludovic XVI*

1032Simbol al *Sfântului Imperiu Romano-German*, acvila ce apare frecvent ca accesoriu al împăratului (pe monezile emise cu prilejul încoronării, în gravura lui Mansfeld etc.)

1033Stilul *zopf* se dezvoltă ca variantă austriacă, specifică epocii iozefine a stilului *Louis XVI*; una din emblemele sale este ghirlanda din frunze de laur cu o frumoasă atârnare liberă, în formă de buclă de draperie utilizată la decorația ușilor, ferestrelor, portalurilor, mobilierului (Apud Lucian Ivan, *Ordinele de arhitectură și ornamente*, Editura Macrosoft, Timișoara, 1997, p. 113-114. Înainte de a ajunge la o simplificare austeră, pe gustul împăratului, mobilierul austriac din epoca lui Iosif al II-lea îmbină elementele autohtone cu cele de influență franceză în interpretarea unui repertoriu ornamental inspirat din antichitatea greco-romană : *meandre, frunză de acant, triglife, frunze de laur, ove, denticuli, panglici, ghirlande* etc.

1034Aceeași inspirație din antichitatea romană este vizibilă în *Portretul ecvestru al lui Iosif al II-lea* (1806) care-l asimilează cu împăratul roman Marcus Aurelius

1035Markéta Theinhard, *L' art de L' Europe Centrale*, 2008, Paris, p. 260

1036J. Justin Storck, *Le Dictionnaire Pratique de Menuiserie, Ebénisterie, Charpente*, édition de 1900; Gisele Boulanger, *L' art de reconnaitre les styles*, 1960 ; M. Jallut, *Histoire des styles decoratifs*, 1966; E. Bayard, *L' art de reconnaitre les styles. Le style Louis XVI*

1037Același tip de suport e la modă în timpul domniei lui Ludovic al XV-lea(1715-1774); suporturile pentru braț devin drepte la sfârșitul domniei lui Ludovic al XVI-lea (1774-1792)

cu morfologia stilului *zopf*[1038]. La fel ca unul din portretele lui Iosif al II-lea din Colecţia Muzeului Brukenthal[1039], execuţia pare fină în unele detalii şi stângace în altele, fiind însă remarcabile calităţile de portretist ale autorului, la fel ca extraodinara minuţiozitate şi autenticitate în descrierea detaliilor vestimentare, respectiv a decoraţiilor[1040]. Artistul redă cu realism şi spirit de observaţie trăsăturile nobile ale fizionomiei împăratului: faţa ovală, fruntea înaltă, nasul acvilin şi ochii de un albastru deschis- caracteristica sa cea mai definitorie. Lipsa perucii, calviţia accentuată sugerează o datare a tabloului în ultima parte a vieţii lui Iosif al II-lea (intervalul 1780-1790)[1041], când starea de sănătate a acestuia s-a înrăutăţit vizibil. Chipul alungit al împăratului, arcadele marcate, corpul slăbit şi ţinuta forţată în care acesta pozează, sprijinindu-se de colţul mesei, reflectă profilul unui om suferind, fiind în acord cu caracterul bolnăvicios al împăratului[1042] şi excluzând posibilitatea unui portret de tinereţe al lui Franz II/I al Austriei. Iosif al II-lea a fost devastat emoţional de moartea în 1763 a tinerei sale soţii, în urma unei epidemii de variolă, boală care i-a marcat şi lui trăsăturile, iar în 1770 unica sa fiică a murit de pleurezie. Amprenta bolilor fizice ale împăratului era deja vizibilă în 1783, când acesta suferea de dureri de picioare, începuse să-i cadă părul din cauza erizipelului, iar "obrajii căzuţi îi accentuau faţa deja prelungă"[1043]. Un element definitoriu pentru ţinuta împăratului, ce apare frecvent în portretele de aparat realizate de artişti diferiţi îl constituie poziţia mâinii stângi, îndoite şi sprijinite sub veston[1044]. Acest stereotip convenţional în ţinuta corpului apare extrem de rar

1038Reprezentarea consistentă a mobilierului specific stilului *Louis XVI*, alături de calviţia accentuată a împăratului pledează pentru o datare a lucrării în jurul anului 1785, corespunzătoare ultimilor ani de viaţă ai acestuia.

1039Valentin Mureşan, *Catalogul portretelor familiei de Habsburg din colecţia muzeului naţional Brukenthal* în vol. *Efigii imperiale habsburgice din Sibiu* (coord. Al .Sonoc), Sibiu, 2011, p. 32-33, il. nr. 7.3

1040Atribuiri: Garas Klára aminteşte un portret al lui Iosif al II-lea, realizat pentru Casa Comitatului din Oradea de Joseph Hickel; Istoricul de artă Dr. Georg Lechner, curatorul colecţiei de artă barocă de la Muzeul Belvedere din Viena consideră că portretele de împăraţi din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor pot fi atribuite pictorului Georg Weikert (?). Acesta a trăit între 1745-1799, fiind unul din discipolii lui Martin Meytens cel Tânăr; a executat comenzi de portrete pentru Academia militară din Viena şi a realizat numeroase portrete reprezentative ale împăratului Iosif al II-lea

1041Posibil ca lucrarea să fi fost adusă cu ocazia vizitei lui Iosif II la Oradea din anul 1786, întrucât portretul surprinde înrăutăţirea condiţiei fizice a împăratului şi este în concordanţă stilistică cu această perioadă

1042Conform Tamás Alice, specialistă în artă decorativă la Muzeul Ţării Crişurilor

1043Apud Andrew Wheatcroft, *Habsburgii. Personificarea unui Imperiu*, Editura Vivaldi, Bucureşti, 2003, p. 373

1044Împăratul pozează frecvent cu o mână ţinută îndoită sub veston într-o serie de portrete cu caracter oficial datorate lui Joseph Hickel, Georg Weikert, Andreas Wagner: *Portretul lui Iosif al II-lea* (1780) atribuit lui Joseph Hickel din Colecţia Muzeului Belvedere, inv. nr. 4258 (atribuire Dr. Peter Wolf), vezi Elfriede Baum, *Katalog des Österreichischen Barockmuseums im unteren Belvedere*

în portretele altor împăraţi din dinastia de Habsburg, fiind însă curent în portretele lui Iosif al II-lea. Interesul acordat elementelor de scenografie barocă, detaliilor de vestimentaţie şi mobilier, alături de realismul fizionomic al portretului (tipologia nasului şi a gurii)[1045], respectiv fineţea cu care e sugerat jocul de lumini şi umbre face plauzibilă atribuirea lucrării lui Joseph Hickel (1736-1807). Director adjunct al Galeriei de Artă din Viena (1772) şi pictor oficial al curţii imperiale austriece din 1776, Hickel a fost între 1780-1790 (când poate fi datat portretul orădean) unul din cei mai căutaţi şi influenţi portretişti din Viena, realizând peste 3000 de portrete, incluzând portrete ale familiei imperiale austriece (îndeosebi Iosif al II-lea); lucrările sale urmează tradiţia barocului târziu al lui Martin Meytens cel Tânăr[1046]. Importanţa portretului orădean este cu atât mai mare cu cât acesta este un document iconografic realist asupra înfăţişării împăratului în ultimii ani de viaţă. Artistul a îmbinat redarea minuţioasă a vestimentaţiei şi accesoriilor baroce cu chipul umanizat, marcat de boală şi suferinţă al lui Iosif al II-lea. Prin contrast, *Portretul lui Iosif al II-lea* (Fig. nr. 124) de pe medalionul unuia din sfeşnicele donate de Maria Tereza episcopului greco-catolic Moise Dragoş este mult mai convenţional. Aşa cum susţine istoricul de artă Nicolae Sabău, această imagine trimite la o tipologie popularizată de gravurile lui Ernest Mansfeld.

Portretul lui Leopold al II-lea (Fig. nr. 125)[1047] se detaşează pe un fundal neutru de culoare oliv. Împăratul este redat bust ca un bărbat de vârstă mijlocie cu perucă, îmbrăcat în uniformă albă de feldmareşal cu guler roşu. Pe piept, în dreapta poartă Ordinul militar Maria Tereza, sub care se vede *Ordinul Sfântul Ştefan.* Sub haină se văd eşarfele specifice celor două ordine şi un jabou de dantelă. Istoricul de artă, Dr. Georg Lechner de la Muzeul Belvedere din Viena susţine că portretul poate fi atribuit unui discipol din şcoala lui Joseph Hickel (1736-1807)[1048].

Datorate unor "mici maeştri" de şcoală austriacă, portretele imperiale din colecţia Muzeului Ţării Crişurilor din Oradea sunt mărturia iconografică a

---

in Wien, band 2, 1980, p.531; Schmitt-Vorster, Angelika, *Pro Deo et Populo: Die Porträts Josephs II* (1765-1790): *Untersuchungen zu Bestand, Ikonographie und Verbreitung des Kaiserbildnisses im Zeitalter der Aufklärung,* Dissertation, München, Faculty of History and the Arts, 2005; *Portretul lui Iosif al II-lea* din colecţia Muzeului Bruckenthal (*Efigii imperiale habsburgice din Sibiu*...il. 7.2); *Portretul lui Iosif al II-lea* din Colecţia vicariatului ortodox sârb din Timişoara (Adriana Buzilă, Rodica Vârtaciu, *Barocul în Banat*, ...il. nr. 53)

1045*Mitteilungen der Osterreichischen Galerie*, jg.36, 37, nr. 80/81, 1992/1993, il. nr. 38, p.69

1046J. Turner, *The Dictionary of Art*, vol XIV, Oxford, 1996, p. 508

1047*Registrul de Pictură al M.T.C.*, Anonim, *Portretul lui Leopold al II-lea*, ulei pe pânză, 700x556 mm, nesemnat, nedatat, Colecţia de Pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor Oradea

1048*Mitteilungen der Osterreichischen Galerie*, jg.36, 37, nr. 80/81, 1992/1993, il. nr. 41, p.78; Această tipologie a împăratului redat bust cu aceeaşi vestimentaţie şi decoraţii apare şi în gravura realizată la Viena în 1790 de Jacob Adam (1748-1811) după lucrarea lui Kreutzinger Joseph (1750-1829)

unei epoci în care genul portretistic servea la o adevărată punere în scenă, tipic barocă a persoanei de excepţie a suveranului. În lucrările analizate, scenografia de fundal recurge la accesorii caracteristice limbajului vizual baroc, ca draperia, coloana şi pilastrul canelat, masa- suport cu simbolurile imperiale. Acest gen de portret trebuia să acrediteze vizual în ochii supuşilor imaginea unei fiinţe idealizate, importante, puternice şi inaccesibile, sugerată, atât prin fastul veşmintelor şi bijuteriilor scumpe, cât şi prin etalarea simbolurilor imperiale, a ordinelor şi decoraţiilor militare. Agrementate de accesoriile specifice rangului imerial, portretele se disting prin atmosfera lor mai sobră, proprie barocului târziu clasicizant. Bustul împărătesei *Maria Tereza* şi *Portretul lui Iosif al II-lea* se remarcă prin extraordinara minuţiozitate şi pasiunea cu care artistul redă vestimentaţia, accesoriile şi piesele de mobilier.

g.Un portret ecleziastic în stil baroc de la sfârşitul secolul al XVII-lea: Episcopul romano-catolic Augustin Benkovich (1681-1702)

În Colecţia de pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor Oradea se află un portret inedit al episcopului Augustin Benkovich (Fig. nr. 126)[1049], în calitatea sa de prim reprezentant al episcopiei catolice restaurate de habsburgi, după îndelungata absenţă a epocii protestante.

Menţionat de Bunyitay Vincze ca fiind realizat spre sfârşitul secolului al XVII-lea, tabloul atestă intervalul orădean din viaţa episcopului (venit în oraş odată cu trupele habsburgice care asediau Cetatea în 1692). Din punct de vedere stilistic şi iconografic, tabloul ilustrează morfologia portretului reprezentativ baroc, de această dată în sfera ecleziastică. Benkovich[1050] e redat la ca un bărbat în vârstă, corespunzător etapei în care a preluat şi exercitat funcţia episcopală la Oradea (1681-1702). Bunyitay Vincze face o distincţie între anii 1681-1692, corespunzători eforturilor austriece de preluare a oraşului Oradea, respectiv anii 1692-1702, de când se poate vorbi de preluarea efectivă de către Benkovich a Episcopiei romano-catolice de Oradea.

În tabloul din colecţia Muzeului Ţării Crişurilor, episcopul apare redat în

1049*Registrul de Pictură al M.T.C.*, Anonim, sec. XVIII, *Portretul lui Augustin Benkovich,* ulei pe pânză, 950x750mm, nesemnat, nedatat, inscripţie cu caracter documentar în limba latină, la baza tabloului, Colecţia de pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor; aflat iniţial într-o stare rea de conservare, tabloul a fost restaurat de Florian Heredea; atribuit Şcolii austriece de la sf. sec. al XVII-lea, n.n. Agata Chifor

1050Analiza vieţii, formaţiei teologice şi monahale, a activităţii şi etapelor carierei lui Benkovich, în relaţie cu *Contrareforma*, la Végseo Tamás, *"Catholice Reformare". Benkovich Agoston O. S. P. P. E.* (Ordini San Paolo Primo Eremita, n. n.) *Apostoli misszionárius, váradi püspök (1631-1702),* Budapesta, Roma, 2007, Collectanea Vaticana, Hungariae, Classis II, tom 2

prim-plan, cu mustaţă şi barbă alb-gri, pometii roşii, în veşminte din catifea verde turcoaz, cu nasturi roşii, surplis cu falduri din dantelă brodată[1051], mâneci din dantelă brodată, tichie episcopală verde. Cu stânga, susţine crucea colanului epicopal, decorat cu smaralde. Pe masa cu draperie roşie, din stânga tabloului, sunt redate alte două accesorii: *Sf. Scriptură* deschisă şi un document (aluzie la actul investirii sale ca episcop de către împăratul Leopold). În fundal, în spatele mesei, e redată mitra episcopală, decorată cu broderii din fir de aur şi pietre preţioase, precum şi mânerul cârjei episcopale, în forma unui vrej de acant cu pietre preţioase, pe un fundal neutru, verde închis. La baza lucrării e redată, cu litere de tipar, o inscripţie în limba latină: “AUGUSTIN. EX NOBILIBUS BENKOVICS O. S. PAULI P. EREM. ALUM ROMAE IN COL. S. APOL. MISSION. APOST. VICARI. EPPI AGRIE IN PARTIB. RUTHEN. POSTEA ORDIN. GENER. TANDEM EPPUS VARAD. ET PRAEP. LELESZ. ANO 1681 REOCCUPAV. SEDEM VARADI ANO 1695 5 IUNI DECESSIT ANO 1702 AETAT 70 SEPULT. IBI APUD P. PAULIN. UJHELY. PENES. V. CSEPELINI IN TUMBA FERREA”.

Inscripţia este o enumerare succintă, în spiritul specific epocii, a calităţii de nobil (nobilibus), însoţită de sugestia abreviată a calităţii sale de membru al Ordinului Sfântului Paul Eremitul (O. S. PAULI P. EREM)[1052], aluzii la studiile teologice ale tânărului călugăr paulin la Colegiul “Germanico et Hungarorum” din Roma (ALUM ROMAE)[1053], la funcţia de “ misionar apostolic în cadrul vicariatului episcopal de Agria din zona rutenilor”[1054](MISSION. APOST. VICARI. EPPI AGRIE IN PARTIB. RUTHEN.)[1055], ulterior prior general al Ordinului paulin (POSTEA ORDIN. GENER[1056]), “concomitent episcop de Oradea şi Prepozit de Lelesz în 1681”(TANDEM EPPUS VARAD. ET PRAEP.

1051 Veşmânt liturgic catolic

1052 Bunyitay Vincze, Málnási Ődőn, *op.cit.*, p.144. Născut în 1632, originar dintr-o familie nobiliară din Nyitra-Apáti, dar atras de viaţa monahală, Benkovich a intrat la 20 de ani în Ordinul paulin (în anul 1652, după *Schematismus Venerabilis Cleri Diocesis Magno Varadinensis pro Anno 1830,* Magno Varadinensis, p. 93), depunând jurămintele specifice ordinului, la data de 7 martie 1653, la mănăstirea Wandorf, comitatul Soprón, în Ungaria

1053 În anul 1654, după *Schematismus Venerabilis Cleri Diocesis Magno Varadinensis pro Anno* 1830, Magno Varadinensis, p.93

1054 vicar al paulinilor între 1669-1675

1055După studiile la Roma, Benkovich a fost numit de Papă misionar în zona Ungvár, iar ulterior abate al mănăstirii Ujhély din comitatul Zemplén, în perioada unor mari confruntări cu protestantismul (inclusiv mănăstirea de la Ujhély a fost asediată, iar colegul său Csepellény György a fost răpit şi martirizat. Amintirea tragicului eveniment l-a marcat pentru toată viaţa pe episcop, care a dorit să fie înmormântat alături de acesta, în cripta din Capela “Sfintei Cruci”, ridicată în onoarea lui Csepélleny de către Francisc Rackóczi. Capela se află pe latura sudică a Bisericii pauline de la Ujhély (la graniţa dintre Ungaria şi Slovacia), adăpostind iniţial osemintele lui Csepélleny

1056 Prior general al Ordinului paulin, între 1675-1681, Apud Végseo Tamás, *op.cit.*

LELESZ. ANO 1681)[1057], reocuparea scaunului episcopal de Oradea la 5 iunie 1695 (REOCCUPAV. SEDEM VARADI ANO 1695 5 IUNI), decesul în Oradea în anul 1702 la vârsta de 70 de ani (DECESSIT ANO 1702 AETAT 70) şi înmormântarea în localitatea Ujhély[1058], în mormânt de fier, lângă paulinul Csepelini[1059](SEPULT. IBI P. PAULIN. UJHELY. PENES. V. CSEPELINI IN TUMBA FERREA.).

Inscripţia de pe tablou atestă deopotrivă, "reocuparea" de către Benkovich, la data de 5 iunie 1695 a sediului Episcopiei romano-catolice orădene.

Vizând asemănarea fizionomică cu modelul, portretul realist al episcopului, redat în vârstă, cu mustaţă şi barbă lungă, poartă amprenta epocii dramatice traversate de oraş în perioada posterioară cuceririi habsburgice. Atenţia acordată de artist mâinilor, minuţiozitatea cu care sunt descrise detaliile de broderie ale surplisului din dantelă şi ale mânecilor, detaliile colanului, cârjei şi mitrei episcopale, cu sugestia texturii specifice mătăsii, firului de aur, pietrelor preţioase, luciul metalului, denotă măiestria unui artist din Şcoala austriacă. În maniera portretului reprezentativ baroc, tabloul îmbină simboluri cu semnificaţie spirituală (crucea, Biblia) cu cele specifice autorităţii temporale, rangului ecleziastic, sugerat prin mitra şi cârja episcopală.

Realismul şi impresia de autenticitate a fizionomiei denotă faptul că episcopul a pozat pentru tablou. Inscripţia în limba latină înregistrează şi anul decesului (1702), ceea ce confirmă că inscripţia sau partea finală a acesteia a fost adăugată după moartea episcopului, fiind posterioară picturii propriu-zise.

Inscripţia atestă funcţiile deţinute de Benkovich în calitatea de membru, vicar apostolic şi prior general al Ordinului "Sfântul Paul Eremitul". Textul face o distincţie între anul investirii în funcţia episcopală orădeană de către împărat (prin decretul din 1681) şi anul 1695, ca dată a "reocupării" (preluării) efective a sediului[1060]. Asemenea unui epitaf, inscripţia consemnează momentul decesului şi al înmormântării episcopului în localitatea Ujhélyi (Nordul Ungariei, la graniţa

1057 La 28 decembrie 1681, în ultimele zile ale Dietei din Soprón, împăratul Leopold l-a numit pe Benkovich, episcop de Oradea şi prepozit de Lelesz, Apud Bunyitay Vincze, *A mai Nagyvárad megalapitása,* 1885, p. 9; Végseo Tamás, *op.cit*. p. 277

1058 Localitate în comitatul maghiar Borsod-Abaúj-Zemplén, în nordul Ungariei, la graniţa cu Slovacia

1059 Originar din Nyitra (Slovacia), episcopul Benkovich şi-a dorit să fie înmormântat în Biserica paulinilor din Satoraljújhély, alături de călugărul paulin misionar Csepellény György, coleg de-al său în cadrul Ordinului paulin, martirizat de protestanţi, la Mezökövesd, în Ungaria, la data de 24 mai 1674. Conform relatărilor din epocă, martiriul său a fost însoţit de "semne miraculoase", mormântul său devenind un loc de pelerinaj

1060 "Augustinus Benkovich antea generalis Ordinis Paulinorm dein episcopus Varadinensis, recepto a Turcis Varadinoanno 1697..." (Apud Szirmay, Antal, *Notitia topographica, politica inclyti comitatus Zempléniensis per Antonium Szirmai,* Buda, Typis Regiae Universitatis Pestanae, 1805)

cu Slovacia), în mormânt de tip criptă (tumba ferrea), după (lângă) Csepellini (György, n. n.), fost coleg al său în cadrul Ordinului paulin, ale cărui reguli aspre le-a împărtăşit şi Benkovich în etapa formaţiei sale monastice.

O parte din formulările inscripţiei de la baza tabloului sunt reluate pe un document scris ataşat acestuia (Fig. nr. 126. a): "Augustinus e Nobilibus Benkovich Ord. S. Pauli I. Erem. Generalis ac Praepositus S. Crucis de Lelesz, Vicarius Eppi Agriensis in partibus Ruthenorum Episcopus Magno Varadinensis ab anno 1682-1701. Sedem Eppalem cum Perpetui ac Supremi Comitis Bihariensis dignitate Praedecessoribus suis eppis Varadinensibus a Divis Regibus concessa, Leopoldi Magni Imperatoris et Regis providentia recuparavit. Obiit anno 1701. Aetatis 70. Sepultus apud P.P. Paulinos in Ujhely in tumba ferrea".

Comparând cele două inscripţii, se poate constata repetarea unor formule, consacrate şi în Şematismele Episcopiei romano-catolice de Oradea, ca "Augustinus e Nobilibus Benkovich", "Ord. S. Pauli I. Erem. Generalis" (prior general al Ordinului Sfântului Paul Eremitul), prepozit de Lelesz, vicar episcopal de Agria în zona rutenilor ("Vicarius Eppi Agriensis in partibus Ruthenorum"), episcop de Oradea între anii 1682-1701("Episcopus Magno Varadinensis ab anno 1682-1701"). În continuare, documentul se referă la recuperarea, atestată documentar, prin decretul împăratului habsburg Leopold, a Episcopiei romano-catolice de Oradea, concomitent cu funcţia de comite suprem al comitatului Bihor ("Sedem Eppalem cum Perpetui ac Supremi Comitis Bihariensis dignitate Praedecessoribus suis eppis Varadinensibus a Divis Regibus concessa, Leopoldi Magni Imperatoris et Regis providentia recuparavit"). Spre deosebire de inscripţia de la baza tabloului, în document se menţionează că episcopul era decedat în anul 1701 ("Obiit anno 1701")[1061], fiind înmormântat în cripta paulinilor de la Ujhély.

Bunyitay Vincze, în paginile consacrate episcopului Benkovich, confirmă autenticitatea tabloului, pentru realizarea căruia pictorul a venit la Oradea, susţinând că nu se poate stabili cu precizie dacă tabloul a fost realizat la Viena sau este creaţia lui Mediczky[1062]. El afirmă că e vorba de o lucrare în care episcopul e redat ca un "bărbat slab, cu părul cenuşiu, mustaţă şi barbă, cu reverenda pe umeri, colan episcopal cu cruce la gât, cu chipul dezvăluind voinţă şi însufleţire, expresia de atenţie şi concentrare a feţei sale, amintind de figura celor mai buni diplomaţi". În lucrarea *A mai Nagyvárad megalapitása,* apărută în 1885, Bunyitay Vincze susţine că portretul reprezentativ, cunoscut în epocă al episcopului, ar fi fost realizat în perioada corespunzătoare asediului Cetăţii Oradea (1692), când episcopul avea 60 de ani [1063], informaţie care atestă provenienţa tabloului din

1061Probabil o transcriere greşită, ulterioară, când nu se mai ştia exact anul decesului, cu atât mai mult cu cât episcopul nu a fost înmormântat la Oradea

1062 Bunyitay Vincze, Málnási Ődőn, *op. cit*, p. 190

1063 Bunyitay Vincze, *A mai Nagyvárad megalapitása*, 1885, p. 10

ultimul deceniu al secolului al XVII-lea.

h.Portretul nobilului Demetrius Poynar (prima jumătate a secolului al XIX-lea). Realităţi medievale şi reminiscenţe baroce

Portretizat într-o inedită lucrare, databilă în prima jumătate a secolului al XIX-lea din Colecţia de pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor Oradea (Fig. nr. 127), Demetrius Poynar este personajul menţionat ca locuitor în Oradea în schiţa lui Laurenţiu Paszner, la numărul 83, pe malul drept al Peţei.

Relevanţa tabloului din colecţia muzeului orădean rezultă din originalitatea temei, unică în iconografia portretului reprezentativ, prin ideea de a transpune pictural un document privilegial de înnobilare, din categoria celor elaborate de oficialităţi în perioada posterioară instituirii dominaţiei Regatului Maghiar medieval în Transilvania.

Tabloul atestă iconografic realitatea unei familii mixte, înnobilate în virtutea serviciilor aduse pe lângă Cetatea Oradea, care a trebuit să depună mari eforturi în vederea recunoaşterii de oficialităţi a statutului său nobiliar. În documentele de inventariere a familiilor nobiliare din Bihor, reprezentanţii familiei Poynar apar extrem de rar, fapt explicabil prin recunoaşterea de-abia în 1804 a titlului nobiliar, eveniment atestat documentar în *Registrul de evidenţă al Nobililor din Comitatul Bihor* pe anul 1817 (Arh. Stat Oradea): "Poynár nemzetség ("neamul", "clanul" Poynar), Oradea (Ianosda, Aleşd), 1804"[1064], respectiv într-o inscripţie referitoare la activitatea congregaţiilor comitatului Bihor, în domeniul recunoaşterii nobilităţii: "Pro meritis nobilitates Demetrii Pojnar M(agno). Varadiensis authenticata dignitatis 1800" (probabil transcriere greşită, în loc de 1804, n. n. A.C.)[1065].

Tabloul din Colecţia muzeului orădean este un document iconografic, unic şi inedit în felul său, prin faptul că imortalizează, în spiritul portretului reprezentativ baroc, evenimentul, important pentru respectiva familie, al recunoaşterii de către împăratul austriac a statutului nobiliar. În acelaşi timp, tabloul atestă realitatea transivăneană a documentelor privilegiale de înnobilare ca o condiţie indispensabilă a accederii la un statut social recunoscut oficial, respectiv la dreptul de a reprezenta revendicările respectivei naţiuni sau confesiuni[1066].

1064 Arhivele Statului Oradea, *Prefectura Judeţului Bihor,* Ds. nr. 599, fila 120, *Registrul de evidenţă al nobililor din Comitatul Bihor*, fila 80

1065Arhivele Statului Oradea, *Prefectura Judeţului Bihor,* rola 18, *Index alfabetic al activităţilor emise în adunarea generală privind nobilitatea,* fila 107

1066*Registrul de Pictură al M.T.C., Portretul nobilului Demetrius Poynar*, prima jumătate a secolului al XIX-lea (datare A. C.), ulei pe pânză, 960x680mm, inscripţie în limba latină pe documentul privilegial reprezentat în tablou, Colecţia de pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor Oradea, restaurat Gheorghe Gherman

Demetrius Pojnar (portretizat la varsta de 53 de ani, conform documentului privilegial pictat pe care-l arată ostentativ privitorului tabloului) e redat central şi frontal în prim- planul imaginii, îmbrăcat în costum de oştean maghiar, de culoare verde închis, prevăzută cu găitane, guler înalt şi manşete din blană de miel. Pe degetul mic de la mâna dreaptă, personajul poartă inel roşu cu sigiliu, atributul său de mic nobil, iar cu cealaltă mână indică spre documentul privilegial pictat, cu text în limba latină prin care se recunoştea titlul nobiliar pentru el şi membrii familiei sale. Pe documentul pictat în tablou (un element inedit în iconografia portretului reprezentativ) este redat în detaliu inclusiv blazonul familiei Pojnar[1067], atestat încă din 1655 pentru un strămoş al personajului (Poynar P. Pál, cu funcţia de căpitan al Cetăţii Szécsény din Ungaria, comitatul Nógrád, Fig. nr. 128). Identitatea dintre blazonul pictat în tablou şi cel al al căpitanilor Cetăţii Szecheny (comitatul Nógrád din Ungaria) confirmă faptul că e vorba de descendenţii aceleiaşi familii nobiliare, stabilite prin 1750 la Ianoşda în Bihor, iar ulterior şi în Oradea[1068].

Blazonul pictat minuţios, în spiritul autenticităţii documentare, atestă descendenţa lui Demetrius Poynar dintr-o famile nobiliară venită din Ungaria, unde probabil fusese înnobilată în virtutea unor "fidele servicii" militare[1069]. Pe de altă parte, personajul portretizat poartă şi o căciulă din blană de miel, specifică ambianţei etnice româneşti în mijlocul căreia familia Poynar s-a stabilit prin 1750 şi unde a continuat să exercite atribuţiunile militare similare cu cele ale înaintaşilor săi (fără îndoială că pe lângă Cetatea Oradea).

Deşi realizat tardiv (prima jumătate a secolului al XIX-lea), probabil de un artist din şcoala transilvăneană locală, tabloul reeditează iconografic ipostaze specifice portretului reprezentativ baroc din secolul al XVIII-lea, pe care artistul le-a avut în faţă ca model: poza frontală a personajului, accentul asupra detaliilor vestimentare şi accesoriilor specifice funcţiei exercitate: spadă la şold, căciula din blană de miel (care înlocuieşte căciula cu pană din blazonul familial), tunica cu găitane, documentul privilegial cu inscripţie în limba latină (frecvent în portretele baroce), inelul cu sigiliu, motivul baroc al draperiei din fundal.

Textul inscripţiei, în limba latină, transcris cu atenţie în documentul pictat din tablou, reflectă pasiunea specific barocă pentru inscripţiile latine, cu rol de adeverire şi imortalizare a unor evenimente familiale importante în memoria colectivă a urmaşilor acesteia: "PER MULTOS ANOS DESOLATAM NOBILEM FAMILIAM POJNAR RECUPERAVIT A S.C.R.A.M. FRANCISCO

1067Borovsky Samu, *Bihar vármegye és Nagyvárad* (Comitatul Bihor şi Oradea), 1901, p. 642

1068 *Ibidem*

1069 Ioan Aurel Pop, *Transilvania în secolul al XIV-lea şi prima jumătate a secolului al XV-lea* (1300-1456), în *Istoria Transilvaniei* (coord. Acad. Ioan Aurel Pop, Thomas Nagler), Centrul de Studii Transilvane, Cluj-Napoca, 2005, vol I, p. 247-298

II DEMETRIUS POJNAR ANO 1804 ETATIS SUAE 53 & PER L GOTUM BIHARIENSEM PUBLICARI FECIT SUB GENERALI CONGREGATIONE 6 APRIL MENSIS DIE & ANO SUPRAAMEMORATO CELEBRATA". Inscripţia este o mărturie asupra vicisitudinilor întâmpinate de familia Poynar în recunoaşterea calităţii sale nobiliare (în schimbul serviciilor militare): "După mulţi ani părăsita familie nobilă Poynar şi-a redobândit prin Sacra Coroană Regală a Maiestăţii Sale Francisc II[1070] în anul 1804 (pentru) Demetrius Poynar, în vârstă de 53 de ani. Făcut public în congregaţia generală din ziua a 6-a a lunii aprilie, desfăşurată în anul mai sus amintit".

Asemenea unor ferestre deschise spre trecutul îndepărtat, cele două portrete, originale din punct de vedere iconografic, cu reminiscenţe şi tipologii specifice barocului, invită privitorul să perceapă vizual un întreg univers de simboluri şi realităţi social-politice, etnice, confesionale, definitorii pentru mentalitatea personajelor şi ambianţa epocilor pe care acestea le întruchipează simbolic.

1070 Francisc II, probabil pentru a-l deosebi de Francisc I (Franz Stephan I de Lorena, soţul împărătesei Maria Tereza, care a guvernat mai degrabă formal între 1740-1765, în umbra acesteia). Din cauza acestui fapt împăratul menţionat în document e cunoscut şi ca Francisc I (Franz I), împărat al Sfântului Imperiu Roman de neam German şi ulterior al Austriei (1804-1835). La 11 august 1804 se declară *împărat ereditar al Austriei*, iar la 6 august 1806, în urma creării Confederaţiei renane şi dispariţiei Sfântului Imperiu Roman, renunţă la titlul de împărat romano-german luând

i. Limbajul secret al unor picturi cu caracter profan din Şcoala flamando-olandeză, realizate de Pieter Boel şi Peter Veredael, a doua jumătate a secolului al XVII-lea

Indiferent dacă e vorba de tablouri cu tematică religioasă sau de lucrări cu caracter profan (naturi statice, teme de gen), picturile din Şcoala flamandoolandeză se remarcă prin complexitatea semnificaţiilor simbolico-alegorice[1071]. În secolul al XVII-lea în Ţările de Jos au cunoscut o amplă dezvoltare două din domeniile cele mai bine reprezentate ale artei baroce laice din secolul al XVII-lea: natura statică şi tabloul de moravuri, înţelese ca genuri autonome, de sine stătătoare. În condiţiile în care laicizarea accentuată a societăţii şi impactul *Reformei* determină scăderea interesului pentru pictura religioasă tradiţională, genurile picturale noi, prin excelenţă realiste se substituie temelor religioase,
preluând funcţia educativă, moralizatoare şi simbolică a acestora. Aparent laice, naturile statice şi temele de gen din Ţările de Jos surprind prin multitudinea implicaţiilor simbolice, ce trimit la o viziune tipic protestantă asupra sensului vieţii, păcatului sau viciului. Ambele genuri se definesc printr-o extraordinară minuţiozitate a detaliilor, deosebit de realiste, dar şi o multitudine de simboluri proprii limbajului secret al artistului, care reflectau gusturile comanditarului burghez protestant. Gustul pentru alegorie, specific unui secol sensibil la aluzii simbolice se afirmă plenar şi în cadrul temelor realiste din barocul neerlandez, artistul conferind fiecărui element o semnificaţie ce trece dincolo de concretul reprezentării. Astfel, în barocul flamando-olandez toate obiectele neînsufleţite, fructele şi legumele, florile, păsările, animalele, insectele şi alimentele sunt elementele-cheie ale unui limbaj codificat, cu implicaţii religioase, morale, existenţiale. Aşa cum consideră John Rupert Martin, natura statică barocă, indiferent dacă e reprezentată prin flori, alimente sau obiecte comune, face un apel nemijlocit şi puternic la simţuri[1072]. De fiecare dată însă, prezenţa elementelor cu caracter simbolic face ca mesajul tabloului să devină mult mai complex decât ar părea la prima vedere.

Dezvoltată ca gen autonom în secolul al XVII-lea, natura statică flamando-olandeză s-a constituit ca una din temele cele mai reprezentative ale

numele de Francisc I (*Franz I*), https://ro.wikipedia.org/wiki/List%C4%83_de_monarhi_ai_Austriei

1071 Pentru problematica picturii flamando-olandeze, vezi: Valentin Mureşan, *Consideraţii privind scena de gen în pictura germană şi austriacă din secolele XVII-XVIII în Muzeul Brukenthal*, în *Ars Transilvaniae* (red. Acad. Marius Porumb), VII, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1997, p.177-189; Al. Lungu, *Stilleven. Viaţa în nemişcare şi simbolica ei: cercetare asupra naturii statice flamande din colecţia Galeriei Brukenthal*, Cluj- Napoca, 1998; O. K. Velmans, *Le monde sur un plateau*, Paris, 2009

1072 John Rupert Martin, *Barocul*, Editura Meridiane, 1977, p. 87

barocului din Ţările de Jos, individualizându-se prin complexitatea şi diversitatea simbolurilor. În condiţiile laicizării accentuate a societăţii occidentale, dar şi a impactului *Reformei*, natura statică, a exercitat, alături de scena de gen, o funcţie educativ-moralizatoare. Din punct de vedere al stilului, natura statică flamandă a fost marcată de maniera lui Rubens (1577-1640), pictor ce a avut numeroşi discipoli şi continuatori. Sub influenţa sa, Frans Snyders (1579-1657) a creat o nouă temă a naturii moarte, *genul animalier*, pe care l-a asociat fructelor şi legumelor, elaborând un stil unic definit prin decorativism şi supraîncărcarea barocă a compoziţiei. Frans Snyders a fost principalul reprezentant naturii statice opulente şi decorative ce îmbină aleatoriu fructe, alimente, vânat şi obiecte, gen ilustrat deopotrivă de Jan Fyt (1611-1661) şi Pieter Boel (1622-1674), alţi doi celebri creatori de naturi statice şi scene animaliere.

Aparent profane, naturile statice din Ţările de Jos surprind prin multitudinea implicaţiilor simbolice, ce trimit la o viziune moralizatoare, tipică barocului din acest spaţiu cultural[1073]. Lucrările se remarcă printr-o extraordinară minuţiozitate a detaliilor, deosebit de realiste, dar şi o multitudine de simboluri proprii limbajului secret al artistului. Pasiunea pentru simboluri şi semnificaţii ascunse este specifică barocului în general, artistul profan sau religios conferind fiecărui element o semnificaţie ce trece dincolo de concretul reprezentării. Din acest punct de vedere, în natura statică flamando-olandeză toate obiectele neînsufleţite, fructele şi legumele, florile, păsările, animalele, insectele şi alimentele sunt elementele-cheie ale unui limbaj codificat cu implicaţii religioase, morale, existenţiale. Aşa cum consideră John Rupert Martin, natura statică barocă, indiferent dacă e reprezentată prin flori, alimente sau obiecte comune, face un apel nemijlocit şi puternic la simţuri. Prezenţa elementelor cu caracter simbolic face ca mesajul tabloului să devină mult mai complex decât ar părea la prima vedere.

Tema *Vanităţii*, dezvoltată în secolul al XVII-lea ca gen particular al naturii statice flamando-olandeze ocupă un loc privilegiat prin componenta sa alegorică[1074]. Apărute mai întâi în Olanda la începutul secolului al XVII-lea, foarte răspândite în epoca barocului, *Vanităţile* aveau menirea de a aminti privitorului vremelnicia vieţii şi caracterul iluzoriu al plăcerilor, bogăţiei, puterii şi chiar al cunoaşterii, raportate la efemeritatea şi fragilitatea vieţii. Genul a fost foarte apreciat, atât de calviniştii olandezi, cât şi de catolici, dezvoltându-se mai ales în

1073 Studiul a fost publicat într-o altă variantă: Agata Chifor, *Limbajul secret al picturilor Şcolii flamando-olandeze din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor,* în *Ars Transsilvaniae*, XXII, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2012, p. 79-94, natura statică din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor fiind atribuită Şcolii lui Frans Snyders. După ultimele cercetări, lucrarea poate fi atribuită pictorului flamand Peter Boel (1622-1674), unul din cei mai mari pictori animalieri din Şcoala lui Frans Snyders (1579-1657)

1074 Vanitas în lat.= deşertăciune, aparenţă, zădărnicie, inutilitate, falsitate, înşelăciune

Olanda, Flandra şi Franţa. Uneori ele ilustrează în manieră simbolică *Cele cinci simţuri*, respectiv opoziţia dintre *Virtuţi şi Vicii.*

Elementele componente ale naturii statice de tip *Vanitas* puneau accent pe aspectul perisabil al existenţei sau condamnau, prin intermediul unor obiecte simbolice, ataşamentul faţă de bunuri materiale, putere, faimă şi bogăţie. Frecvent, ele asociază simboluri ale activităţilor umane şi plăcerilor cu simboluri ale ireversibilităţii timpului şi ale morţii. În acest sens, craniul uman, orologiul, florile rupte, fructele, lumânarea aprinsă amintesc de fragilitatea vieţii umane; cartea, globul pământesc, hărţile, instrumentele muzicale simbolizează vanitatea cunoaşterii şi a faimei. Bijuteriile, monedele, obiectele de aur sunt o aluzie lavanitatea bogăţiei; cărţile de joc şi alimentele simbolizează vanitatea plăcerilor. Acestea sunt asociate uneori cu simboluri creştine ale învierii şi vieţii eterne: vinul, strugurii, pâinea, cu accepţia lor euharistică, fluturele ca aluzie la sufletul nemuritor. În general, mesele încărcate de bunătăţi conţineau atenţionări asupra pericolului reprezentat de tentaţia lăcomiei sau ataşamentul excesiv faţă de lucruri, bunuri şi plăceri. Tema *Vanităţii*, dezvoltată în secolul al XVII-lea ca gen particular al naturii statice, ocupă un loc privilegiat prin componenta sa alegorică. *Vanităţile* dezvoltă tema biblică a deşertăciunii tuturor plăcerilor şi ataşamentelor umane raportate la efemeritatea şi fragilitatea vieţii. În acest sens, elementele constitutive ale naturii statice de tip *Vanitas* puneau accent pe aspectul perisabil şi destructibil al existenţei sau condamnau în manieră simbolică-alegorică, ataşamentul faţă de bunuri materiale, putere, faimă şi bogăţie. Opulenţa exotică, ce caracterizează mesele pictate reflectă o realitate a epocii, în care comanditarul de origine burgheză beneficia adesea de prosperitate comercială. Mesele pline de bunătăţi, compoziţiile cu flori şi fructe exotice erau un indiciu al bunăstării materiale, dar în acelaşi timp ele conţineau atenţionări simbolice, aluzive asupra pericolului reprezentat de exces, de tentaţia lăcomiei sau ataşamentul excesiv faţă de lucruri, bunuri şi plăceri. Ele corespundeau şi unui nou tip de religiozitate urbană, specifică unor comanditari pragmatici, recent îmbogăţiţi în urma implicării în activităţi comerciale profitabile.

Dacă cele mai multe lucrări profane sunt alegorii pe tema *Vanităţii*, a vieţii efemere (*memento mori*), altele ilustrează în manieră simbolică *Cele cinci simţuri*, *Cele patru elemente ale Naturii*, *Cele şapte păcate*, respectiv opoziţia dintre *Virtuţi şi Vicii.* Constituită în aceeaşi perioadă ca temă prin excelenţă naturalistă, *scena de gen flamando-olandeză* a fost considerată o culme a naturalismului baroc, cunoscând o deosebită înflorire în Olanda. Sub influenţa protestantismului în varianta calvinistă, atât naturile moarte, cât şi scenele de gen conţineau frecvent un mesaj biblic concentrat într-o compoziţie cu caracter simbolic.

Marcată de maniera lui Rubens, pictor ce a avut numeroşi discipoli şi continuatori, natura statică flamandă de tip *Vanitas* este este reprezentată în

Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor printr-o excepţională lucrare. Tabloul a fost atribuit de istoricii de artă Dr. Alexandru Avram şi Dr. Maria Zintz, Şcolii lui Frans Snyders.

În urma ultimelor cercetări, considerăm că lucrarea poate fi atribuită artistului Pieter Boel (1622-1674)[1075], unul din cei mai mari pictori animalieri din Şcoala lui Frans Snyders (1579-1657)[1076]. În dicţionarele de pictori din secolul al XIX-lea (cu valoare documentară) acesta este considerat discipol şi imitator al lui Snyders[1077] şi "un excelent pictor de animale, păsări, flori, fructe"[1078]. Se menţionează că a pictat cu plăcere iepuri, potârnichi şi câini de vânătoare, toate aceste elemente fiind asociate şi în tabloul din colecţia Muzeului Ţării Crişurilor. Sub acest aspect el este considerat deopotrivă, continuatorul direct al lui Jan Fyt[1079], pictor care excela în redarea penajului păsărilor şi a blănii animalelor. Jan Fyt, la fel ca şi Peter Boel, a pictat cu pasiune naturi statice cu vânat, îndeosebi potârnichi, iepuri şi câini, pe care îi reda cu mare precizie şi un extraordinar naturalism[1080].

Provenit dintr-o famile de gravori[1081], Pieter Boel s-a format ca artist în atelierul pictorilor Jan Fyt (1611-1661)[1082] şi Frans Snyders (1579-1657)[1083], renumiţi

---

1075Există diferenţe în dicţionarele vechi, în ceea ce priveşte anii între care a trăit artistul: Boel Peter(1626-1680), la James R. Hobbes, *The Picture collector's manual. Being a Dictionary of Painters*, I, Londra, 1849, p. 20; Boel Peter (1624-1680), la Théodore Guédy, *Nouveau Dictionnaire des Peintres anciens et contemporains*, Paris, 1882, p. 82; Pieter Boel (1622-1674), la Robert Genaille, *Enciclopedia picturii flamande şi olandeze*, Editura Meridiane, 1975, p. 22 ; Pieter Boel (1622-1674), în Arnout Balis, *Boel Pieter*, în The *Dictionary of Art*, vol. IV, 1996, p. 221-222

1076Charles Sterling, *Natura moartă. Din antichitate până în zilele noastre*, 1970, p. 72-73; P. Cabanne, *Dictionnaire des arts*, Paris, 2000, p. 932; H. Bauer, A. Prater, *Painting of the Baroque*, Taschen 1997, p. 155, S. Marta, Pinacoteca Brukenthal, *Pictura flamandă şi olandeză*, 2004, p. 12; Hairs, Marie-Louise, *Snijders, Frans* în *Dictionnaire des Peintres belges, Belgian Art Links and Tools*

1077Théodore Guédy, *Nouveau Dictionnaire des Peintres anciens et contemporains*, Paris, 1882, p. 132

1078James R. Hobbes, *The Picture collector's manual. Being a Dictionary of Painters,* I, Londra, 1849, p. 20

1079 Robert Genaille, *Enciclopedia picturii flamande şi olandeze*, Editura Meridiane, 1975, p. 22

1080 Théodore Guédy, *Nouveau Dictionnaire des Peintres anciens et contemporains*, Paris,1882, p. 145; James R. Hobbes, *The Picture collector's manual. Being a Dictionary of Painters*, I, Londra, 1849, p. 94

1081 https://nl.wikipedia.org/wiki/Pieter_Boel

1082 Arnout Balis, *Fyt Jan*, în *The Dictionary of Art* (ed. J. Turner), vol. XI, p. 871-872

1083 Sub influenţa lui Rubens, Snyders a creat o nouă temă a naturii moarte, genul animalier, pe care l-a asociat fructelor şi legumelor, elaborând un stil unic definit prin decorativism şi supraîncărcarea barocă a compoziţiei. Frans Snyders a fost principalul reprezentant al unei naturi moarte opulente şi decorative ce îmbină aleatoriu fructe, alimente, vânat şi obiecte Ch. Sterling, *Natura moartă. Din antichitate până în zilele noastre,* 1970, p. 72-73; P. Cabanne, *Dictionnaire des*

creatori de naturi statice cu vânat. Amândoi sunt consideraţi a fi mentorii săi, alături de pictorul animalier Giovanni Benedetto Castiglione din Genova[1084], cu al cărui stil s-a familiarizat între anii 1647-1649[1085], în perioada călătoriei de studiu în Italia. În 1650 e menţionat ca maestru al ghildei *Sfântul Luca* a pictorilor din Anvers. Şi-a creat o bună reputaţie ca autor de naturi statice şi scene sale de vânătoare ce amintesc de stilul maeştrilor săi.

În 1668 s-a stabilit la Paris, unde a lucrat alături de alţi artişti flamanzi sub coordonarea lui Charles le Brun, realizând cartoane pentru atelierele regale de tapiserie. Îşi creează aici o bună reputaţie ca pictor animalier, autor al desenelor şi picturilor ce redau păsări şi animale din menajeria lui Ludovic al XIV-lea. Se spune că a revoluţionat genul animalier; spre deosebire de înaintaşii săi, care făceau picturi cu caracter static după animale împăiate, el e unul dintre primii pictori care au schiţat pe viu o multitudine de animale de companie sau exotice. Redate cu autenticitate şi realism, în ipostaze naturale, ele au servit ca model, atât pentru animalele din tapiseriile regale, cât şi pentru picturile proprii, reprezentând naturi statice. Adesea de tip *Vanitas*, acestea se individualizează prin realism şi spirit de observaţie, capacitatea de descriere fidelă, minuţioasă şi naturalistă atât a obiectelor, fructelor, florilor, cât şi păsărilor şi animalelor. Sugestia cvasi-tactilă a penajului păsărilor vânate, respectiv a blănii animalelor a devenit o emblemă a stilului său (detaliul animalier din tabloul orădean este redat identic într-o lucrare de Pieter Boel, transpusă şi în gravură, ce asociază iepurele vânat, atârnat de un picior, cu un ogar şi nişte păsări). Această trăsătură este explicabilă prin faptul că artistul a urmat în mare măsură stilul maestrului său Jan Fyt.

Compoziţie tipic barocă cu fructe, vânat şi animale, natura statică din colecţia muzeului orădean[1086] (Fig. nr. 129) este o alegorie barocă pe tema *Vanităţii,* fiind încadrabilă etapei franceze, în care artistul a lucrat pentru clientela aristocratică pariziană. Lucrarea a fost realizată în intervalul cuprins între 1668, anul stabilirii artistului la Paris şi 1674-anul morţii acestuia. În opinia istoricului de artă Dr. Joost Vander Auwera, gruparea mult mai austeră a elementelor ce compun natura statică din tabloul orădean ilustrează gustul clasicizant al publicului

---

arts, Paris, 2000, p. 932; H. Bauer, A. Prater, *Painting of the Baroque*, Taschen 1997, p. 155, S. Marta, *Pinacoteca Brukenthal, Pictura flamandă şi olandeză*, 2004, p. 12; Hairs, Marie-Louise, *Snijders, Frans* în *Dictionnaire des Peintres belges*, Belgian Art Links and Tools.

1084 http://emp-web84.zetcom.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=artist&objectId=21330

1085 x x x *Musée de Flandre, Cassel, L' Odyssée des animaux*, 8 oct. 2016-22 ian. 2017, *Catalogue de L' Exposition*, p. 17

1086 *Registrul de Pictură M.T.C.*, Anonim flamand (atrib. Şcolii lui Frans Snyders), sec. XVII, *Natură statică*, ulei pe pânză, 1140x930mm, nesemnat, nedatat, Colecţia de Pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor Oradea; la Alexandru Avram, *op.cit*, p. 6; il. nr. 3: Anonim flamand, sec. XVII, *Şcoala lui Frans Snyders*

parizian, ostil manifestărilor excesive ale barocului. Aceeaşi îndemânare, specifică artistului, în redarea obiectelor din metal, apare şi în celebra lucrare a acestuia "Alegoria vanităţilor lumii", realizată în 1663 (Fig. nr. 130)[1087]. În această lucrare apare acelaşi tip de scaun, căptuşit cu piele roşie, prinsă cu cuie, identic cu cel din tabloul Complexului muzeal orădean.

Plasarea întregii compoziţii pe o scândură sprijinită de un scaun simbolizează nesiguranţa şi echilibrul fragil propriu vieţii. Natura statică din colecţia muzeului orădean conţine o mulţime de fructe aşezate în farfurii sau dispuse pe jos. Prin viaţa lor efemeră supusă degradării rapide, florile şi fructele coapte amintesc privitorului de vremelnicia vieţii şi perisabilitatea a tot ce este viu. Alături de frunzele şi florile ofilite şi rupte, fructele simbolizează prin natura lor fragilă începutul unei metamorfoze care anticipează moartea. În acest sens, rodia răscoaptă şi crăpată, evidenţiată în prim-planul compoziţiei, este un simbol al degradării, descompunerii şi perisabilităţii materiei. Perele de toamnă, cu pete ce anticipează degradarea şi para crăpată au aceeaşi accepţie simbolică. Perisabilitatea materiei este sugerată în lucrare şi prin intermediul vânatului prezent la baza compoziţiei ce trimite la o modalitate specific regală şi nobiliară de petrecere a timpului liber. Moartea este sugerată în lucrare prin intermediul vânatului. La fel, punctul negru de pe rodia desfăcută, para crăpată, musca aşezată pe piersică simbolizează principiul distructiv, anticipare a morţii.

Sub influenţa calvinismului, insectele însoţesc frecvent compoziţiile florale, contribuind la mesajul specific *vanitas*- ului. Şi în lucrarea orădeană, musca aşezată pe o piersică coaptă este un simbol malefic, al chinului, torturii şi Infernului. Insectă impură, purtătoare de boli, musca, sinonimă cu degradarea şi starea de putrefacţie a materiei, este un substitut al diavolului, al omului insistent şi insuportabil, aflat într-o stare de agitaţie continuă şi fără sens sau într-o urmărire neîncetată a semenilor[1088]. Şi în acest caz, la fel ca în majoritatea naturilor statice din Ţările de Jos ea e redată în opoziţie cu fluturele, ca un simbol al forţelor malefice aflate într-o continuă luptă împotriva binelui[1089]. Pe de altă parte, pictarea extrem de veridică a muştei, la fel ca şi a altor insecte este un artificiu prin care pictorul baroc îşi dovedea măiestria, un gen de *trompe l' oeil* care trebuia să dea

1087 Pentru analogii, a se vedea Catalogul de Expoziţie *Le siècle de Rubens dans les collections publiques francaises*, Paris Grand Palais, 1977-1978, cat. nr. 8, p. 43-45: *Allégorie des Vanités du monde*, semnat şi datat PETRUS BOEL A. 1663 (Lille, Musee des Beau Arts, inv. nr. 78, ulei pe pânză. 207x260cm. Acelaşi aspect poate fi documentat prin lucrarea *Cerf entrant dans une sale á manger*, 218x389cm, Paris, Musée de la Chasse et de la Nature (Fondation Sommer), inv. nr. 63. 160.1. (Cf. Dr. Joost Vander Auwera de la Muzeul Regal de Arte Frumoase din Bruxelles)

1088 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol II, Editura Artemis, Bucureşti, 1995, p. 326

1089 L. Impelluso, *Natura şi simbolurile sale. Plante, flori şi animale*, 2009, p. 336

privitorului impresia că insecta ar putea fi reală[1090].

Prin opoziţie, fluturele eteric, translucid ce zboară în partea superioară a lucrării este un simbol spiritual. *Psyche,* termen cu semnificaţie profană, dar şi spirituală, desemnează în limba greacă atât fluturele, cât şi noţiunea de suflet. Viaţa insectei, supusă unor complexe metamorfoze evocă transformarea spirituală a omului. Imaginea fluturelui eliberat din crisalida în care a fost prizonier simbolizează sufletul ce părăseşte după moarte mormântul reprezentat de corp, fiind astfel unul din simbolurile creştine ale mântuirii, învierii sufletului şi vieţii eterne[1091]. Nu întâmplător, în antichitate sufletul ce părăseşte trupul are forma unui fluture; în pictura catacombelor creştine revine imaginea tinerei *Psyche* cu aripi de fluture, culegând flori ca element substitutiv al defuncţilor. La fel ca şi lumea vegetală, fluturele cu aripile desfăcute evocă în naturile statice flamande vremelnicia şi perisabilitatea vieţii, fiind în acelaşi timp o referire explicită la învierea şi mântuirea sufletului[1092].

Un simbol creştin prezent şi în lucrarea orădeană, la fel ca în numeroase naturi statice din şcoala flamandă este paharul transparent cu vin roşu, aluzie evidentă la potirul euharistic şi sângele lui Hristos.

În natura statică analizată se remarcă şi prezenţa papagalului. Aceste păsări cu penaj intens colorat descoperite pe continentele american şi african, confereau o notă de exotism picturilor din secolele XVII-XVIII. Pasăre rară şi preţioasă, papagalul era un simbol al bogăţiei, de aceea apare frecvent ca element de companie al personajelor aristocratice; fiind o pasăre rară şi scumpă, el este o posibilă referire la statutul social al comanditarului[1093]. În funcţie de context, papagalul întruchipează vorbirea fără rost, repetiţia mecanică şi superficială a cuvintelor, respectiv puritatea şi nevinovăţia Fecioarei Maria. Ca accesoriu marial, se credea că el poate să pronunţe salutul adresat Fecioarei Maria de Arhanghelul Gavril.

Natura statică din colecţia muzeului orădean este alcătuită pe baza unei etalări ostentative, aleatorii şi opulente a unor roade ale naturii asociate cu vânat şi obiecte. Ea conţine însă şi un limbaj aluziv, subînţeles, alegoric: în intenţia de a aminti privitorului caracterul efemer, perisabil al tuturor bunurilor materiale, artistul a adăugat mici defecte la rodie, a pictat o muscă pe piersică, elemente care anticipează şi subliniază boala sau putrefacţia. Principiul răului, al degradării şi viciul este definit aluziv prin caracterul repetitiv, monoton al acţiunii ce defineşte

1090 Despre aplicarea *trompe l'oeil*-ului în *Natura statică*, vezi V. I. Stoichiţă, *Instaurarea tabloului. Metapictura în zorii Timpurilor moderne*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1999, p. 32-46; p. 258-262

1091 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op.cit.*, p. 59

1092 L. Impelluso, *op.cit.* p. 330-331

1093 Idem, p. 302

insecta sau animalul: bâzâitul muştei, iepurele ce roade în continuu, flecăreala papagalului; prezenţa acestora are scopul de a introduce în discursul pictural aluzii la defecte umane ca lăcomia şi pălăvrăgeala. Datorită fecundităţii sale excesive, iepurele a fost considerat deopotrivă, un simbol al lascivităţii şi al poftelor trupeşti. De asemenea, câinele cu un picior de vânat în gură este o emblemă a avidităţii şi lăcomiei. Îndrăgită de pictorii flamanzi, tema *celor cinci simţuri* este şi ea detectabilă prin elementele ei specifice: fructele-*gustul*, iepurele, câinele, trandafirul-*simţul olfactiv*, carafa aurie cu statueta albă şi motive decorative în relief - *simţul tactil*, papagalul - *auzul*, paharul din sticlă transparentă - *văzul*.

Sub aparenţa decorativismului şi a opulenţei baroce, natura statică atribuită lui Pieter Boel (artist influenţat de Frans Snyders şi Jan Fyt) este o meditaţie profundă asupra condiţiei umane şi a deşertăciunii vieţii. Astfel, frunzele şi fructele degradate sau mâncate de insecte, trandafirul ofilit şi îndeosebi vânatul evocă apropierea sau prezenţa morţii. Cei doi fluturi plutesc evanescent deasupra naturii moarte, ca un simbol fragil al speranţei, al sufletului dematerializat ce supravieţuieşte materiei supuse degradării şi dispariţiei. Fructele ce constituie baza compoziţiei, vânatul, care trimite la o îndeletnicire tipic aristocratică şi vinul sunt în acelaşi timp o atenţionare pentru oamenii care îşi găsesc plăcerea exclusiv în mâncare şi băutură să nu uite că predispoziţia lor poate deveni un viciu[1094]. Se remarcă minuţiozitatea tipic flamandă în descrierea fructelor, vânatului, obiectelor şi florilor care sunt redate cu specificitatea lor materială proprie. Pielea cu care este tapiţat scaunul, cuiele, lemnul, carafa, paharul cu vin, fructele oferă privirii o accentuată senzaţie de real, palpabil şi material, reflectând o mare precizie în redarea texturii obiectelor, a culorilor şi formelor. Natura statică atribuită şcolii lui Frans Snyders conţine din punct de vedere al mesajului şi tehnicii picturale o dialectică tipic barocă a raportului dintre "esenţă - aparenţă, adevăr - iluzie, realitate - imagine"[1095].

Datorată unui artist marcat de Şcoala lui Frans Snyders şi Jan Fyt, natura statică de tip *Vanitas* conţine un limbaj codificat, alegorico-simbolic, fiind o metaforă tipică barocului flamand asupra deşertăciunii şi efemerităţii vieţii. Tabloul impresionează prin abilitatea artistului de a reda o compoziţie complexă, ce asociază simbolic tema *Vanităţii* cu tema celor cinci simţuri. Prin conţinut şi maniera de redare, lucrarea se adresează simţurilor terestre ale privitorului, inducând senzaţii gustative, olfactive, vizuale şi auditive. Prin elementele ei componente, natura statică sugerează originea aristocratică şi opulenţa comanditarului. Maniera de redare a elementelor ilustrează un accentuat naturalism, specific barocului din

---

1094 A. P.. de Mirimonde, *Le langage secret de certains tableaux du Musée du Louvre*, Paris, 1984, p. 86

1095 V. I. Stoichiţă, *op.cit.*, p. 44

Ţările de Jos, evident în pronunţata senzaţie de autenticitate pe care o conferă fructele, obiectele, păsările şi animalele, ce reflectă un extraordinar simţ al observaţiei şi o minuţiozitate particulară în redarea detaliilor. În acest sens, artistul redă cu deosebită acurateţe cu textura specifică porţelanului, metalului, fildeşului, sticlei, pielii, penajului şi blănii. Prezenţa animalelor, aluzie la menajeria lui Ludovic al XIV-lea este un pretext pentru a introduce aluzii la lăcomie, redată sub forma voalată a excesului alimentar (câinele cu un picior de iepure în gură, respectiv iepurele ce roade o frunză).

Prin această natură statică de tip aristocratic, Pieter Boel se înscrie în marea tradiţie a naturii statice flamande ilustrată de Rubens şi Jan Fyt[1096]. La fel ca şi aceştia, artistul este atent la semnificaţiile moralizatoare ale picturii sale, în care toate elementele constitutive: fructe, flori, obiecte, păsări, fluturi şi animale sunt prezente în calitatea de simboluri ale vanităţii plăcerilor, respectiv ale efemerităţii vieţii.

Sub aparenţa unei *Naturi statice cu fructe, animale şi vânat*, lucrarea evidenţiază contribuţia majoră a lui Pieter Boel la definirea unui complex limbaj simbolic specific *Vanităţilor* din barocul flamand al secolul al XVII-lea. Lucrarea din colecţia muzeului orădean îndreptăţeşte afirmaţia lui John Rupert Martin conform căruia, naturile statice din secolul al XVII-lea sunt cel mai adesea "hieroglife ale transcendenţei"[1097].

Dacă naturile statice moralizatoare sunt de obicei *Vanităţi,* ce amintesc privitorului de vremelnicia vieţii şi caracterul iluzoriu al plăcerilor, bogăţiei, puterii şi chiar al cunoaşterii, în schimb scenele de gen îmbină frecvent alegoria "celor cinci simţuri" cu tema "celor şapte păcate capitale". În contextul laicizării picturii olandeze din secolul al XVII-lea, toate clasele şi mediile încep să aibă pictorii şi temele lor specifice, abordate frecvent sub pretextul unor "imagini cu tâlc"[1098]. Confruntările etnice şi confesionale, într-o perioadă de luptă împotriva dominaţiei spaniole, au făcut ca pictorii să devină mult mai aluzivi în exprimare. Cu caracter moralizator şi alegoric, aceste tablouri conţin frecvent aluzii la satisfacerea simţurilor şi tentaţia viciilor, redate sub pretextul mesei încărcate de bunătăţi. Reprezentarea naturalistă a realităţii, descrierea minuţioasă a interioarelor, poezia calmă a vieţii cotidiene sunt obiectivele comune ale "marilor" şi "micilor" maeştri ai şcolii olandeze de la mijlocul secolului al XVII-lea: Vermeer, Frans van Mieris, Adriaen van Velde, Pieter de Hooch, Nicolas Maes, Jan Steen etc.

Reprezentativă în acest sens este lucrarea Petrecere"[1099], semnată de

1096 J. Turner (editor), *The Dictionary of Art*, XXIX, p. 585

1097 John Rupert Martin, *Barocul*, Editura Meridiane, 1982, p. 89

1098 A. Blankert, *Johannes Vermeer din Delft*, Editura Meridiane, 1981, p. 32; Élie Faure, *Istoria artei*, *Arta modernă*, vol. I, Editura Meridiane, 1988, p. 76

1099 Registrul de Pictură al M.T.C., Peter Veredael, *Petrecere*, ulei pe lemn, 700x1000mm, semnat

pictorul Peter Veredael[1100] (Fig. nr. 131), aflată în colecţia de pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor. Prin conţinut şi codul simbolic ilustrat, tabloul se înscrie în sfera tabloului de moravuri, gen ce îi are ca precursori iluştri pe Hieronymus Bosch (1453-1516) şi Jan Bruegel cel Bătrân (1568-1625). Şi în acest caz, sub aparenţa unei alegorii a "celor cinci simţuri", sunt puse în lumină vicii specifice noilor categorii sociale, afirmate în Olanda în secolul al XVII-lea. Cu o structură compoziţională extrem de complexă, tabloul poate fi încadrat în sfera scenelor de gen cu caracter alegoric pe tema "celor cinci simţuri", redate în asociere simbolică cu viciile ("păcatele") asociate acestora.

Întreaga lucrare denotă originea olandeză a autorului tabloului, un artist rămas necunoscut în repertoriile artiştilor din Ţările de Jos. Tabloul din colecţia muzeului orădean ne introduce în atmosfera tipică a unui han de epocă din Olanda, aducând în prim-plan figurile unor comeseni de condiţie dubioasă, surprinşi în starea de euforie a "petrecerii". Categoriile portretizate: beţivi, jucători de cărţi, negustori trimit la o ambianţă socială modestă şi îndoielnică, familiară porturilor şi hanurilor din acest spaţiu. Personajele, obiectele şi alimentele sunt simbolice, asociind motive ce apar în tema "celor cinci simţuri" cu cele consacrate temei "celor şapte păcate". Alimentele desfăşurate pe masă sunt aluzii la simţul gustului (puiul prăjit, icrele, măslinele, pâinea, torturile, heringii cu lămâie); *auzul* e simbolizat prin vioara cu arcuşul stricat, ţinută în mână de bărbatul din centrul mesei. În acelaşi timp, vioara cu arcuşul strâmb sugerează caracterul distorsionat, direcţia deviantă, greşită, a vieţii personajului. *Simţul olfactiv* e sugerat prin intermediul animalelor: câinele ce stă lângă jupâneasa hanului şi pisica ce adulmecă un peşte prăjit. Scena de amor din dreapta tabloului, monezile şi cărţile de joc trimit la *simţul tactil*. Personajele care ne privesc frontal din interiorul tabloului, paharul transparent din sticlă prin care se vede ca într-o oglindă, simbolizează *simţul*

---

stânga jos cu negru PETER VEREDAEL F., nedatat, Colecţia de Pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor

1100 Alexandru Avram, *Muzeul Ţării Crişurilor Oradea*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973, p. il. nr. 4: Şcoala flamandă, sec. XVII, Peter Veredaelf (?), Petrecere); Maria Zintz, *Colecţia de pictură universală a Secţiei de Artă a Muzeului Ţării Crişurilor*, în *Biharea*, XVIII, 1991, p. 185: Şcoala olandeză, sec. XVII; Agata Chifor, *Alegorie şi simbol în lucrarea Petrecere de Peter Veredael*, în *Biharea*, XXXI-XXXIII, 2004-2006, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2009, p. 297-306; Agata Chifor, *Limbajul secret al picturilor Şcolii flamando-olandeze din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor*, în *Ars Transsilvaniae* (red. Acad. Marius Porumb), XXII, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2012, p. 79-94; Dana Jenei, *Revista Revistelor, Ars Transsilvaniae XXII*, 2012, în *Studii şi Cercetări de Istoria Artei, Artă Plastică, Serie Nouă*, tom 4 (48), Bucureşti, 2014, p. 200; Agata Chifor, *Lucrări clasate în categoria Tezaur din Colecţia de pictură a Muzeului Ţării Crişurilor Oradea*, în vol. *Interferenţe intelectuale. Studia in honorem Aurel Chiriac. Sexagenarii* (coord. Barbu Ştefănescu, Ioan Goman), Editura Muzeului Ţării Crişurilor, 2012, p. 521; Agata Chifor, *Nestematele Muzeului*, în *Muzeul Ţării Crişurilor*, nr. 11, iunie 2014, p. 7

văzului.

Maniera de sugestie a diferitelor păcate prezintă analogii iconografice cu celebra lucrare a lui Bosch, "Cele şapte păcate"[1101]. Astfel, ca şi la Bosch, *lăcomia* este redată sub pretextul excesului alimentar, *mânia* sub forma unei bătăi, *desfrâul* sub forma unei scene intime asociate unui pat cu baldachin, *lenea* prin beţivul adormit, *avariţia* prin iubirea de arginţi.

Prin conţinut şi maniera de redare, autorul îşi propune să stimuleze simţurile terestre ale privitorului, inducându-i în special senzaţii gustative, menite să reliefeze tentaţia lăcomiei (*Aula*), viciu asociat categoriilor nou îmbogăţite în urma activităţilor comerciale. Redată ca o preocupare excesivă şi obsesivă de a mânca, *Lăcomia* este însoţită de prezenţa pe masă a unor delicatese şi alimentele costisitoare, ce reflectă în acelaşi timp nivelul de prosperitate al noilor categorii sociale, îmbogăţite din activităţile comerciale maritime.

Alte păcate asociate mediului descris sunt avariţia şi *înşelăciunea*, ambele puse în relaţie cu iubirea de arginţi. Cărţile de joc risipite pe podea, monezile aurii, arătate de tânărul muşchetar gazdelor hanului, sunt o aluzie explicită la banul câştigat necinstit, instrument al diavolului. Dorinţa de a înşela este surprinsă extrem de veridic pe fizionomia tânărului muşchetar, redat într-o discuţie aprinsă cu proprietara hanului, în încercarea de a-şi justifica dreptul la banii câştigaţi necinstit.

Şi scena intimă, încadrată de un baldachin, în dreapta compoziţiei, sugerează atmosfera de promiscuitate a porturilor olandeze, fiind o aluzie la păcatul desfrâului (*Luxuria*).

Bărbatul adormit, ameţit de băutură, redat în prim-plan cu o cană de bere în mână întruchipează starea de beţie, viciu care induce o stare de somnolenţă şi lenevire. Lenea (*Accidia*)[1102] şi beţia, vicii asociate plebei portuare, sunt şi ele intens condamnate de societăţile ce puneau accent pe viaţa activă şi munca onestă.

Intenţia moralizatoare a artistului este evidentă în faptul că trei dintre personaje privesc în afara tabloului, dând astfel impresia că se adresează privitorului acestuia. Conform unei mode îndrăgite în pictura barocă religioasă, aceste "*personaje-martor*" întreţin un dialog fictiv cu spectatorul tabloului. Ele însoţesc, în calitatea de martori tăcuţi, diferitele secvenţe ale lucrării, iar privirea lor e îndreptată în afara tabloului, spre spectatorul "petrecerii". Aceste personaje sunt: o femeie cu guler din dantelă brodată, redată lângă disputa dintre tânărul cartofor şi stăpâna hanului; o femeie de condiţie mai modestă, îmbrăcată ca bucătăreasă, cu şorţ şi basma albă, care priveşte spre noi din planul al doilea al

---

1101 Hieronymus Bosch, *Cele şapte păcate*, c. 1500, ulei pe lemn, 1200x1500mm, Muzeul Prado, Madrid

1102 Accidia (lat.)= apatie, indiferenţă, plictiseală

tabloului şi un pitic, redat în spatele bărbatului beţiv (în stânga compoziţiei).

Acesta din urmă arată privitorului o cană de bere, cauza şi în acelaşi timp simbolul viciului întruchipat de bărbatul adormit[1103]. Cele trei personaje, care nu participă la masă, se adresează cu subînteles privitorului, pentru a-l atenţiona asupra deşertăciunii viciilor şi tentaţiilor lumeşti şi pentru a-l îndemna să folosească timpul cu înţelepciune. Prin poziţia lor verticală, ele denunţă tipurile umane care au devenit victime ale propriilor simţuri.

Stare de orbire spirituală a acestora din urmă este întruchipată de piratul cu un singur ochi, care cântă la o vioară cu arcuş stricat, aluzie la dizarmonia acestui gen de viaţă. În contextul lucrării, masa asociază simbolic personaje definite de viciul băuturii şi al lăcomiei (sugerată de alimente). Piratul, la fel ca şi tânărul cartofor, sunt şi ei personaje-simbol ale jafului, crimei, înşelăciunii şi iubirii de arginţi. Scena intimă de la etaj simbolizează decăderea morală prin plăcerile sexuale asociate bordelurilor. Conform codului simbolic din picturile de gen olandeze, pisica este o fiinţă malefică, ce simbolizează indiscreţia, atracţia spre rău, dar şi o atenţionare asupra unui potenţial pericol din perspectiva mântuirii. Grupul celor trei personaje care discută în spatele mesei este o aluzie la înclinaţia vicioasă spre bârfirea şi calomnierea semenilor.

Lucrarea portretizează diferite categorii specifice Olandei din secolul al XVII-lea, când amploarea schimburilor comerciale a favorizat apariţia celor mai diverse tipuri sociale. Implicarea Olandei în activitatea comercială maritimă a dus la apariţia unor mijloace noi de parvenire care nu excludeau frauda, jaful, înşelăciunea. Astfel, în tablou se poate recunoaşte figura muşchetarului cu sabia la şold, în persoana căruia sunt reunite patima jocului de cărţi, a banilor, minciuna, trufia şi înşelăciunea. Reprezentat fără un ochi, bărbatul cu vioara stricată este prototipul piratului, al jefuitorului. Personaj familiar porturilor olandeze, el simbolizează o categorie inferioară, ce înfloreşte în Olanda secolului al XVII-lea, în directă legătură cu activitatea comercială maritimă.

Unul din puţinele personaje pozitive este proprietara hanului, a cărei înfăţişare şi vestimentaţie este o valorizare a "vieţii active", promovate de etica protestantă; ca şi bucătăreasa din planul al doilea al tabloului, ea ilustrează tipul femeii gospodine, întâlnit frecvent în pictura olandeză, având ca accesorii specifice şorţul, ce indică activităţile casnice, rochia cu guler alb plisat, părul prins cu o bonetă albă, lăsând fruntea descoperită[1104]. În mână, ţine o carafă metalică goală, de care sunt agăţate nişte chei. După Ivan Evseev, simbolismul cheii e legat de ideea puterii, a accesului generat de dubla funcţiune a obiectului: a

1103Tipic olandeză, această patimă a făcut ca necumpătarea să fie asociată, în literatură sau iconografie cu "băutul în stilul olandezilor"

1104Adina Nanu, *Artă. Stil. Costum* , Editura Media Print, 2007, p. 131

închide şi a deschide[1105]. Femeia-gospodină simbolizează în acest tablou drumul corect al muncii oneste, active, care îndreptăţeşte, în viziunea protestantă, accesul individual la mântuire. Câinele ce stă în preajma femeii are, de asemenea, o semnificaţie pozitivă, de protecţie, fidelitate şi siguranţă familială, în antiteză cu scena intimă de la etajul hanului. Alături de femeia de lângă şemineu, implicată în prepararea mâncării, proprietara hanului simbolizează idealul vieţii active, al muncii cinstite, încurajat de morala protestantă.

În acelaşi timp, autorul tabloului a introdus în fundal o secvenţă aluzivă la practicile punitive aplicate de curţile şi tribunalele bisericeşti ale vremii. Astfel, un intrând cu fronton triunghiular sugerează faţada unei biserici. În uşa acesteia e redat în picioare un bărbat nobil în brun, cu guler de dantelă, care asistă impasibil la îndeplinirea unui ritual punitiv. Mai jos, în faţa bisericii, două femei bat cu o nuia un bărbat proscris, care este alungat simbolic (exclus) din biserică. Alţi doi bărbaţi stau afară, îngenunchiaţi pe o platformă din lemn, în aşteptarea executării pedepsei. Unul din ei priveşte spre scena de bătaie şi face cu mâna dreaptă un gest prin care imploră oprirea supliciului. Scena de bătaie este o aluzie la consecinţele rigorismului moral excesiv, încurajat de noua religie calvină. Secvenţa poate fi percepută ca o manifestare excesivă, exacerbată a mâniei (*Ira*), păcat expus, la fel ca în celebra lucrare a lui Bosch, în paralel cu etalarea plăcerilor terestre. Punând faţă în faţă toate formele excesive de manifestare ale fiinţei umane, tabloul are valoarea unei oglinde morale a epocii din care provine. În secolul al XVII-lea ea avea scopul didactic-moralizator de a transmite privitorului un mesaj de atenţionare, îndemnul, tranpus iconografic al religiei calvine, la o viaţă virtuoasă, fără excese.

Lucrarea este databilă în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, perioadă în care artiştii olandezi preferă formatul pe lăţime, mai adecvat pentru desfăşurarea narativă a scenelor de gen imortalizate[1106]. Istoricul de artă Albert Blankert consideră că în această perioadă pictorii olandezi, în special cei din Delft (care devine prin 1650 un important centru pictural), au atins virtuozitatea în descrierea interioarelor. Pictorii din Delft, consideră autorul "au ajuns să ţină foarte mult la redarea, cât mai naturală cu putinţă, a interioarelor olandeze, cu ajutorul atmosferei şi perspectivei"[1107]. Prin sugestia efectelor de lumină şi perspectivă, tabloul trebuia să ofere privitorului iluzia că se află chiar în interiorul camerei pictate. Tot în acest sens, istoricul de artă Tudor Octavian consideră că, în special la Delft, mulţi artişti erau pasionaţi de "redarea precisă şi nuanţată a materialităţii

1105Ivan Evseev, *Dictionar de Simboluri şi Arhetipuri Culturale*, Editura Amarcord, Timişoara, 1994

1106Albert Blankert, *Johannes Vermeer din Delft*, Editura Meridiane, 1981, p. 31

1107 *Ibidem*, p. 24-25

lucrurilor”, dar şi de optică şi modalităţile prin care <camerele obscure> îi puteau ajuta pe artişti în realizarea unor adevărate *trompe l' oeil-uri* aplicate picturii de gen[1108].

Tabloul din Colecţia de pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor se defineşte printr-o desfăşurare narativă “pe lăţime”, comună în lucrările din şcoala olandeză (delfteză) de la mijlocul secolului al XVII-lea. În planul al doilea al lucrării, abilitatea sugestiei perspectivale introduce privitorul treptat, în interiorul de epocă al bucătăriei hanului. În acest sens, tabloul este chiar o mărturie iconografică asupra înfăţişării unei bucătării de han din secolul al XVII-lea, cu dotările sale specifice. Pe rafturi etajate, de o parte şi cealaltă a unei hote, sunt agăţate o mulţime de obiecte metalice: de la căni de bere, până la diferite tipuri de căni speciale pentru servirea vinului, farfurii, tipsii, palete. Pe tăblia corpului de bucătărie, dar şi în interiorul cu uşa deschisă al acestuia, sunt redate diferite produse ce urmează să fie servite la masă. Virtuozitatea cu care este redată textura specifică elementelor de interior este evidentă în toate detaliile lucrării, de la pardoseala lucioasă din prim-plan, cu diviziunile rectangulare, creatoare de spaţialitate, până la sugestia extrem de veridică a structurii proprii lemnului, pieselor din metal (veselă, monede, chei, căni de bere), precum şi a diferitelor elemente de vestimentaţie ale personajelor. Captate de suprafaţa lucioasă a obiectelor de metal, reflexele de lumină sunt redate extrem de veridic, ilustrând pasiunea pictorilor olandezi din secolul al XVII-lea pentru efectele optice ale suprafeţelor lustruite, metalice[1109].

Scenografia compoziţiei rezultă din vizualizarea pe lăţime a mesei, desfăşurată orizontal, paralel cu rama tabloului[1110]. Ca într-un spectacol de teatru profan, personajele care gravitează în jurul acesteia, invită privitorul să perceapă diferenţa de semnificaţie morală dintre diferitele vicii şi valorile “vieţii active”, întruchipată de tipul gospodinei cu bonetă olandeză şi şorţ alb. Scaunul cu 3 picioare, carafa metalică, câinele, obiectele aruncate pe pardoseală sunt elemente ce revin şi în lucrarea “În tavernă”, semnată de Jan Steen (1626-1679) din Delft[1111], confirmând şi ele originea delfteză a iconografiei. Şi în lucrarea *Cuplul de beţivi*, operă a lui Jan Steen, datată între 1655-1665, apare exact acelaşi tip de carafă metalică, cu gât lung, pentru servirea vinului ca în tabloul din colecţia muzeului

---

1108Tudor Octavian, *Vermeer şi criticii săi*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1988, p. 164

1109 Apud Scott A. Sullivan, *A Banquet-Piece with Vanitas Implications*, în *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* , 61, nr. 8, oct, 1974, p. 278

1110 Norbert Schneider, *Vermeer (1632-1675) Veiled Emotions*, Taschen, 1994, p. 24

1111 *Ibidem*, il. de la p. 8; Jan Steen (1626-1679), pictor care a găsit în meseria sa de hangiu, subiectul unor lucrări alegorice pe tema deşertăciunii plăceririlor terestre, Apud Robert Genaille, *Enciclopedia picturii flamande şi olandeze*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975, p. 200; Lyckle de Vries, *Steen Jan*, în *The Dictionary of Art* (ed. J. Turner), vol. XXIX, p. 585-591

orădean. Inventată de olandezi încă din *Evul Mediu*, berea a fost un produs privilegiat de export, unul din elementele ce defineau mândria de a fi olandez. Băutura a fost în mare vogă în secolul al XVII-lea, când se folosea inclusiv la gătit şi era considerată chiar mai sigură decât apa, frecvent contaminată. Fiecare oraş avea propria fabrică de bere, iar oraşele Delft, Haarlem, Gouda produceau bere pentru export în Flandra[1112]. În secolul al XVII-lea, olandezii erau binecunoscuţi pentru pasiunea lor pentru bere; o parte considerabilă din lucrările de gen sunt alegorii pe tema băuturii, condamnând acest viciu. Un alt intrând, în extremitatea dreaptă a tabloului, denunţă un alt viciu, atribuit frecvent olandezilor. Delimitată de un pat prevăzut cu baldachin şi draperie, această încăpere este o aluzie la bordelurile, ce se aflau de obicei la etajul hanurilor sau tavernelor, fiind un pretext de condamnare a devierilor de la moralitate. De altfel, tipologia bărbatului denotă faptul că e vorba tot de un beţiv.

Pe fondul intensificării activităţilor comerciale maritime, în secolul al XVII-lea, o serie de alimente scumpe au devenit accesibile şi claselor mijlocii. Prosperitatea adusă Olandei de *Compania Indiilor de Est şi de Vest* este ilustrată de prezenţa pe mesele din tablouri a fructelor şi condimentelor exotice[1113]. Această realitate este reflectată şi de masa festivă din tabloul aflat în colecţia Muzeului Ţării Crişurilor. Preparatele alimentare locale, ca icrele, heringii, stridiile, dar îndeosebi produsele exotice şi scumpe, provenite din import (ca lămâia, rodia, măslinele sau piperul) reflectau bunăstarea proprietarului hanului. Măslinele, fructele exotice, importate din Spania, recipientul pentru piper simbolizau bogăţia şi snobismul comercianţilor îmbogăţiţi din activităţile comerciale maritime, în care fiecare port oferea navigatorilor prilejul achiziţionării anumitor categorii de produse.

Varietatea preparatelor: icre, heringi cu lămâie, stridii, măslinele, pui prăjit, peştele care urmează să fie adus la masă, cele două tarte, denotă faptul că este vorba de o masă festivă, cu prilejul unei sărbători. Tartele sau plăcintele din carne şi fructe sunt de altfel, o specialitate tipic olandeză[1114], prezentă şi în naturile statice semnate de Pieter Claesz (1597-1660): "Natură statică cu instrumente muzicale" (1623); "Natură statică cu plăcintă de curcan" (1627); Adriaen van Utrecht, "Natură statică cu ospăţ", 1644; Jan Steen, "Cuplu de dansatori",1663.

Paharele de stică tip Berkemeyer[1115], piesele de veselă din argint (farfuriile, carafele pentru vin cu gât lung, cuţitele), prezente în scena de gen orădeană, sunt

1112 Până în secolul al XVI-lea existau în jur de 700 de fabrici de bere în Olanda

1113 Peter G. Rose, *Dutch Food in Life and Art*, în *Culinary historians of New York*, vol. XVI, nr. 1, 2002; https://en.wikipedia.org/wiki/Dutch_cuisine

1114În scenele de gen apar diferite specialităţi de tarte: tarte umplute cu carne tocată prefiartă şi fructe, tarte în care era învelită în aluat întreaga pasăre, respectiv tarte cu fructe etc.

1115 Cu proeminenţe ce împiedicau alunecarea paharului din mâinile cu grăsime

similare cu cele din tablourile olandeze din secolul al XVII-lea.

Spre deosebire de pictura barocă religioasă, în care resursele scenografice ale *trompe l' oeil*-ului sunt aservite obiectivelor *Contrareformei*, în pictura olandeză, procedeul vizează descrierea extrem de minuţioasă a lumii materiale, cu "iluzia prezenţei aproape tangibile a obiectelor". Virtuozitatea artistului era evaluată în funcţie de abilitatea reprezentării "aproape reale" a obiectelor neînsufleţite şi a texturilor specifice, astfel încât ochiul privitorului să poată sesiza diferenţa dintre lemn, metal, porţelan, sticlă, ceramică, mătase, catifea, dantelă, respectiv alimente etc.

În acest sens, se remarcă *trompe l' oeil*-ul cu care sunt pictate faldurile feţei de masă, pelerina ţinută în mână de muşchetar, fusta proprietarei hanului, tunica beţivului din prim-plan. Indiciu al măiestriei artistului baroc, *trompe l' oeil*-ul veşmintelor, torsiunea corporală a muşchetarului şi a beţivului, faldurile feţei de masă, uşa deschisă a dulăpiorului bucătăriei, consolele care susţin hota de la bucătărie, cadrul rectangular al baldachinului de deasupra patului, cadrul arhitectural dispus oblic din fundalul lucrării, creează un joc expresiv de înaintări şi retrageri, care contribuie la spaţializarea barocă a tabloului.

Prin poziţia sa corporală torsionată, sprijinit pe vârful unui picior, muşchetarul dă impresia că face un pas mare, prin care trece din lumea reală a privitorului, în cea iluzorie a tabloului. Aceeaşi legătură de continuitate spaţială între planul privitorului şi cel al tabloului este sugerată prin maniera de redare a bărbatului adormit de pe scaun, precum şi de cele trei personaje care ne privesc frontal. Prin aceste efecte scenografice de *trompe l'oeil*, artistul baroc ne dă impresia că suntem prezenţi la festinul reprezentat în tablou. La fel ca în lucrările lui Pieter de Hooch, privirea spectatorului tabloului este condusă în perspectivă, atât prin intermediul dalajului, cât şi prin "reprezentarea unor compartimente spaţiale succesive, care îngăduie privitorului să-şi imagineze o continuitate fără de sfârşit"[1116].

Jocurile de lumini şi umbre însoţesc cu abilitate sugestia naturalistă a volumului, accentuând plasticitatea cu care este redat fiecare detaliu din tablou.

În ceea ce priveşte semnificaţiile simbolice, în scenele de gen din secolul al XVII-lea, stridiile erau concepute, atât ca delicatese, cât şi ca simboluri prioritare ale plăcerilor sexuale. Stridiile şi morcovii răspândiţi în dezordine pe podea, alături de jocurile de cărţi, simbolizează în contextul lucrării de faţă, deşertăciunea plăcerilor lumeşti. Vinul are aici o semnificaţie profană, ca aluzie la starea de beţie a simţurilor, în care se află o parte dintre personajele portretizate. Conform aceluiaşi cod simbolic al *Vanitas*-ului, paharul gol din sticlă sugerează fragilitatea vieţii şi deşertăciunea plăcerilor lumeşti.

1116 John Rupert Martin, *op.cit.*, p. 104

Întregul tablou este o invitaţie adresată privitorului de a se îndepărta de deşertăciunile plăcerilor lumeşti, într-o perioadă în care în care abaterile de la normele moralităţii erau foarte frecvente, fiind asociate cu descoperirea unor noi resurse de parvenire. Tabloul are o tentă moralizatoare, excesul, patima, devierea morală fiind ironizate din perspectiva rigorismului religiei calviniste. În acelaşi timp, el ilustrează o realitate specifică epocii şi mediilor sociale portretizate.

Atât natura statică din şcoala flamandă, cât şi *Petrecerea* semnată de artistul olandez Peter Veredael conţin un limbaj codificat, alegorico-simbolic. Lucrările extind simbolismul ce definea, încă din timpul lui Van Eyck, picturile flamande renascentiste. Dacă în cazul naturii statice este vorba de o metaforă tipică barocului flamand asupra deşertăciunii şi efemerului vieţii (natura statică de tip *Vanitas*), scena de gen datorată lui Peter Veredael impresionează prin abilitatea artistului de a reda, sub pretextul mesei servite, o alegorie complexă, ce îmbină tema "celor cinci simţuri" cu redarea unor vicii specifice societăţii olandeze din secolul al XVII-lea.

Prin conţinut şi maniera de redare, ambele lucrări se adresează simţurilor terestre ale privitorului, inducând senzaţii gustative, olfactive, vizuale şi auditive. Totuşi, natura statică, prin elementele ei componente, sugerează existenţa unui comanditar de origine aristocratică. În acest sens, vânatul prezent la baza compoziţiei trimite la o modalitate specific nobiliară de petrecere a timpului liber. Prin contrast, scena de gen este un pretext pentru redarea efectivă a unor tipuri sociale şi umane de condiţie modestă, care-şi fac apariţia în contextul dezvoltării comerciale şi maritime a Olandei din secolul al XVII-lea. În spatele unei asemenea lucrări putem identifica comanditarul mic burghez. Acesta doreşte ca în tablourile comandate să fie reprezentată lumea sa proprie, cu sursele sale de venit, rezultate, atât din activitatea comercială maritimă (sursa delicateselor de pe mese), cât şi din veniturile, mai dubioase, obţinute de pe urma hanurilor portuare.

Ambele lucrări ilustrează un accentuat naturalism, propriu barocului profan din Ţările de Jos, evident în pronunţata senzaţie de autenticitate pe care o conferă fructele, obiectele, tipurile umane, păsările şi animalele, ce reflectă un extraordinar simţ al observaţiei şi o minuţiozitate particulară în redarea detaliilor. În acest sens, în fundal, *Petrecerea* redă cu deosebită acurateţe obiectele folosite în bucătăria hanului, descrise cu textura lor specifică, metalică. Atât în natura statică mai sus menţionată, cât şi în scena de gen sunt prezente animale simbolice, care ilustrează natura temei. În ambele lucrări, excesul alimentar este simbolizat prin lăcomia animalelor: câinele cu un picior de vânat în gură, iepurele ce roade o frunză (natura statică), pisica ce adulmecă un peşte prăjit (scena de gen).

O minuţiozitate tipică barocului nordic este evidentă în remarcabilul

Portret de aristocrată, opera unui anonim flamand din secolul al XVII-lea[1117]. Aici pictorul anonim descrie cu exactitate imaginea unei femei aristocrate din secolul al XVII-lea, reliefând vestimentaţia minuţios pictată, cu maximă atenţie acordată detaliului. În prim-plan, pe fond neutru, e redat portretul unei femei, îmbrăcată în costum de epocă; poartă rochie neagră de catifea cu mâneci bufante, răsfrânte din care se vede o cămaşă albă, guler mare, rotund din dantelă dispusă în straturi succesive. Degetele pline de inele ce ţin un evantai sunt un indiciu al condiţiei sociale nobile a personajului. Părul ascuns sub pălăria specifică epocii lasă să se vadă o frunte înaltă. În colţul stâng, la baza tabloului e aşezată o *Biblie*, modalitate de a evidenţia evlavia femeii portretizate. Trăsăturile fizionomice şi mâinile femeii, îmbătrânite prematur sunt redate extrem de realist, fără nici o tendinţă de idealizare.

Gamă cromatică sobră a vestimentaţiei, bazată pe contrastul albului cu negrul, alături de fundalul închis accentuează impresia de austeritate pe care o generează tabloul. Inscripţia în latină din colţul de sus al lucrării "*ANNO MDCXL, etatis sua XXXIV*" face referire la anul realizării lucrării (1640), respectiv la vârsta personajului (34 de ani). Tabloul reflectă aceeaşi pasiune, tipic flamandă, pentru redarea naturalistă a texturii veşmintelor (catifea, mătase, dantelă), respectiv a obiectelor (cartea, bijuteriile, evantaiul). Femeia ţine în mâna dreapta un evantai din dantelă albă cu decoraţii brodate negre, asortat cu vestimentaţia. Accesoriu tipic feminin şi aristocratic, evantaiul cunoaştere o mare difuziune europeană în secolul al XVII-lea, perioadă din care datează şi tabloul din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor. Adus în Europa de portughezi, evantaiul a fost introdus în Franţa de Caterina de Medici, fiind un accesoriu rezervat femeilor din înalta societate. Un alt indiciu al originii nobile, aristocratice a personajului, este gulerul plisat şi scrobit, alcătuit din patru staturi suprapuse de dantelă albă. În secolul al XVII-lea gulerul amplu din dantelă devine o caracteristică a modei spaniole, dar şi a zonelor aflate sub influenţa Spaniei, cum era şi cazul Flandrei. Spre deosebire de fastuozitatea şi amploarea gulerului aristocratic flamand, în mediul protestant este preferat un tip de guler mult mai simplificat şi mai sobru, din material comun, cu pliseurile convenţionale. Acest tip comun de guler este prezent în *Petrecerea* semnată de Peter Veredael.

Lucrările datorate Şcolii flamande din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor poartă amprenta unor realităţi de ordin confesional sau social. Ele reflectă preferinţa, specifică mediului catolic, pentru tabloul devoţional, de tipul *Madona cu Pruncul* sau pentru dramatismul *Patimilor,* în lucrări ca *Iisus şi cei doi tâlhari*,

1117 Registrul de Pictură M.T.C., Anonim flamand, *Portret de aristocrată,* ulei pe pânză, 760 x 660mm, nesemnat, datat MDCXL, inscripţie în latină în colţul stâng ANNO MDCXL, etatis sua XXXIV, Colecţia de pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor Oradea

dar şi apariţia unor teme cu caracter laic, ca portretul şi natura statică de tip aristocratic: *Portret de aristocrată*, *Natura statică cu fructe şi vânat* de Pieter Boel, artist din Şcoala lui Frans Snyders.

În contrast cu acestea, scena de gen din colecţia muzeului orădean trimite la ambianţa unui han olandez, prilej pentru portretizarea colectivă a unui mediu social diversificat, provenit din mica burghezie şi plebea urbană. Devenită comanditară a picturilor într-o provincie eliberată de mecenatul Bisericii catolice şi al Curţii, noua burghezie aduce cu sine preferinţe noi în materie de artă: un gust accentuat pentru realism, afirmat în scene de gen, portrete de caracter, colective şi individuale, peisaje şi naturi statice.

Indiferent de temă şi mediul social la care fac referire, lucrările Şcolii flamando-olandeză din Colecţia de pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor, impresionează prin realismul şi minuţiozitatea descrierii, evidentă în maniera de redare a interiorului şi obiectelor, alimentelor, fructelor, vânatului, vestimentaţiei, dar şi a portretelor, tipologiilor umane sau sociale. Sub aparenţa simplităţii temelor şi motivelor, lucrările evidenţiază contribuţia majoră a artiştilor la definirea limbajului naturalist şi alegorico-simbolic, specific barocului din Ţările de Jos

E.PORTRETE BAROCE REPREZENTATIVE DIN COLECŢIA DE ARTĂ ECLEZIASTICĂ "SFÂNTUL LADISLAU", BAZILICA ROMANO-CATOLICĂ ORADEA

a.De la scenografia barocă la graţia rococoului: "Portretul împărătesei Maria Tereza" de Joseph Hickel (c. 1794)

Integrată absolutismului luminat, domnia Mariei Tereza (1740-1780) a inaugurat în monarhia habsburgică o perioadă de modernizare şi reformare structurală. Datorate în mare parte Consiliului de Stat, personalităţilor din jurul împărătesei (F. W. Haugwitz, R. Chotek, F. Hatzfeld, H. Blümegen, J. I. Felbiger, A. W. von Kaunitz, G. von Swieten, P. J. Riegger, J. von Sonnenfels), reformele au avut ca scop consolidarea şi centralizarea Imperiului, creşterea prestigiului intern şi extern al dinastiei[1118].

În plan cultural-artistic, guvernarea a coincis cu perioada de apogeu şi extensiune a stilului rococo în afara graniţelor Franţei. Concretizat în reşedinţe imitate după modelul francez în principatele germanice, stilul a fost bine primit şi la curtea Mariei Tereza. Astfel, Palatul Schönbrunn, edificat începând din 1696

1118 Robert A. Kann, *A History of The Habsburg Empire (1526-1918)*, University of California Press, 1974, p. 153

după planurile lui J. B. Fisher von Erlach, a fost reamenajat din însărcinarea împărătesei între 1743-1749, fiind înzestrat cu saloane reprezentative pentru rococoul austriac[1119]. Graţia şi eleganţa stilului promovat de Nicolá Pacassi se reflectă în *Marea* şi *Mica Galerie*, în saloane cu o decoraţie rafinată, de inspiraţie orientală: *Salonul oval, Salonul rotund, Salonul chinezesc albastru, Salonul Lacurilor*. În contrast cu somptuozitatea gravă, solemnă a barocului, noul stil se remarcă prin rafinamentul formelor şi al decorurilor, fineţea liniilor, jocul curgător şi asimetric al ornamentelor, dar şi printr-o preocupare sporită pentru confort şi funcţionalitate. În organizarea spaţială a palatelor, rococoul se individualizează prin interioare de forme variate, decorate în tonuri pastelate, luminate prin ferestre mari şi ferestre-uşi, deschise spre parcuri şi grădini. Rafinamentul aristocratic se reflectă în fineţea stucaturilor poleite, lambriuri de esenţe preţioase cu trasee sinuoase, mobilier mai confortabil, cu picioare zvelte şi arcuite. Individualitatea noului stil este conferită de o morfologie capricioasă, definită prin fantezie şi asimetrie, bazată pe ghirlande, *rocaille*-uri, împletituri, chinoiserii.

În aceeaşi ambianţă a epocii se integrează şi o parte din portretele de aparat, realizate la comandă imperială. Având valoarea unui document de epocă, ele înregistrează amprenta rococoului asupra vestimentaţiei, modei şi manierelor. În acest sens, vestimentaţia reflectă prestigiul Franţei în moda de curte a secolului al XVIII-lea. Ca şi în perioada anterioară, curtea imperială îşi etalează privilegiile în somptuozitatea veşmintelor, uzând de mijloace teatrale pentru a impresiona: haine supradimensionate din materiale scumpe, bijuterii şi peruci. Distincţia socială şi umană a monarhului, justificată de legitimarea religioasă a puterii sale, era marcată şi prin etalarea unui lux inaccesibil poporului, conturând tipul unei fiinţe nobile, unice, superioare. Deşi continuă să marcheze deosebirile de rang social, subliniind privilegiul inactivităţii (rochii susţinute de cercuri din sârmă, peruci, pantofi brodaţi cu pietre), costumul de curte aduce ca element de inovaţie o notă de graţie şi un senzualism discret, ilustrate în cazul vestimentaţiei feminine de corsajul strâns pe talie al rochiilor din materiale scumpe, cu poalele învoalate, decolteul rotund, larg, mânecile prevăzute până la cot cu manşete de dantelă. Prin alternanţa de subţieri şi evazări, vestimentaţia remodela corpul în conformitate cu idealul unei frumuseţi aristocratice, definite prin distincţie, eleganţă şi graţie.

Originar dintr-o familie flamandă, Martin Meytens (1695-1770) s-a stabilit la Viena, devenind pictor al curţii habsburgice în timpul domniei lui Carol al VI-lea (1711-1741) şi a fiicei sale, Maria Tereza (1740-1780)[1120]. În perioada când s-a aflat în slujba curţii imperiale (1731-1770), Meytens şi-a însuşit maniera

1119 V. Mureşan, *Portrete de Martin Meytens la Muzeul Brukenthal*, în *Revista Muzeelor şi monumentelor*, nr.8, Bucureşti, 1977, p. 57
1120 Elfriede Baum, *op.cit.*, band 2 , 1980, nr. 285; nr. 286

portretului reprezentativ baroc, realizând numeroase portrete, atât Mariei Tereza, cât şi membrilor familiei imperiale (Portretul împăratului Francisc I, Portretul Mariei Tereza ca împărăteasă a Ungariei, portretele fiicelor împărătesei). Ca şi la Van Dyck, o particularitate a modelelor sale o constituie eleganţa şi caracterul aristocratic al personajelor, atitudinea de poză, uneori uşor artificială şi forţată, strălucirea ostentativă şi minuţiozitatea flamandă a detaliilor vestimentaţiei[1121]. În acest sens, este semnificativ "Portretul Mariei Tereza", aflat în Palatul Schönbrunn. Împărăteasa este reprezentată în mărime naturală, îmbrăcată într-o rochie cu trenă cu poale rigide, învoalate. În mâna stângă ţine sceptrul, iar pe masa din apropiere este aşezată pe o pernă roşie, coroana imperială. Ţinuta are o notă de solemnitate şi maiestate, exprimând conştientizarea poziţiei privilegiate a suveranei. Privirea rigidă, inflexibilă, este în acord cu prezentarea însemnelor imperiale, impunând respectul şi consideraţia supuşilor. Continuând tradiţia portretului reprezentativ baroc, lucrarea reflectă influenţe ale rococoului asupra vestimentaţiei (decolteul mai pronunţat, mânecile prevăzute cu straturi succesive de volane, machiajul artificial cu tenul alb şi obrajii roşii). În categoria portretului oficial se încadrează şi "Portretul Mariei Tereza", realizat de Martin Meytens cel Tânăr în 1745, aflat în colecţia Muzeului Brukenthal[1122]. Se remarcă şi aici, atitudinea de poză a personajului, chiar dacă gestica este mai degajată. Reprezentată trei sferturi, în prim-planul lucrării, împărăteasa adresează spectatorului o privire oficială, distantă. Într-o mână ţine marginea mantoului de hermină, iar cu cealaltă atinge însemnele imperiale, aflate pe masa din stânga tabloului. În ambele lucrări este evidentă semnificaţia ceremonială, mistică şi religioasă a coroanei, sceptrului, mantoului de hermină şi a mâinii justiţiare, simboluri ale monarhiei de drept divin şi ale puterii absolute a suveranei[1123] .

Portretele fiicelor împărătesei (Maria Cristina, Maria Antoaneta, Maria Amalia, Maria Elisabeta, Maria Anna, Maria Carolina), realizate de acelaşi autor, accentuează într-o şi mai mare măsură, prin gestica mâinilor, decolteurile pronunţate ale rochiilor dantelate cu corsajul strâns, preocuparea pentru graţie şi cochetărie, adusă de stilul rococo[1124].

Un alt portret al Mariei Tereza care face trecerea de la gravitatea şi solemnitatea barocă spre graţia şi feminitatea rococoului se află în Colecţia de Artă ecleziastică "Sfântul Ladislau", aflată în Bazilica romano-catolică din Oradea[1125](Fig. nr. 132). Împărăteasa e reprezentată în prim-plan, într-un portret

1121 V. Mureşan , *op. cit.*, p. 58

1122 *Portretul Mariei Tereza*, ulei /pânză, 127x155cm, Colecţia Muzeului Brukenthal

1123 T. Gaethgens, *Le XVIII- ème siècle*, Edition du Seuil, 1998, p. 103

1124 Elfriede Baum, *op. cit.*, band 2, 1980, nr. 285; nr. 286

1125 Probabil este vorba de portretul menţionat de Garas Klára, în *Magyarországi festészet a XVIII században*, Budapest, Akadémiai Kiado, 1955, p. 223

monumental tip ¾, înveşmântată cu o rochie elegantă din catifea verde închis, cu poalele învolburate, formând un cerc[1126]. Croiala accentuează, în manieră rococoului, silueta graţioasă, formată din alternanţa contrastantă de subţieri (talie, gât) şi evazarea poalelor învolburate. Corsajul rochiei, prevăzut cu un decolteu larg, rotund, este dantelat, la fel ca şi rândurile succesive de volane ale mânecilor. De corsaj este prinsă o pelerină, prevăzută cu blană de hermină pe faţă şi căptuşită cu mătase galbenă. Peruca, pudrată în alb, după moda epocii, este prevăzută cu o codiţă împletită şi încununată de o diademă cu pietre preţioase. Faţa subliniază pregnant individualitatea fizionomică a personajului, remarcându-se prin trăsături ferme, fruntea înaltă, privirea inflexibilă, severă, machiajul tipic cu tenul alb şi obrajii roşii. Eclerajul concentrat asupra feţei şi carnaţiei personajului se detaşează pe fundalul brun, alcătuit din obişnuita draperie şi coloanele canelate, respectiv masa sculptată din stânga personajului.

Pictura impresionează prin precizia şi eleganţa desenului, sugestia corectă a volumului, tratarea cu deosebit realism a fizionomiei şi vestimentaţiei, a cărei textură este redată diferenţiat, cu o mare virtuozitate. Minuţiozitatea cu care sunt descrise elementele de vestimentaţie, prin alternanţa de dantele, broderii, catifea, capa de blană, creează impresia de materialitate şi somptuozitate a îmbrăcămintei. Croiala vestimentaţiei, cu corsajul strâns pe corp, alături de gestul cochet al suveranei, care-şi arată demonstrativ cosiţa, accentuează graţia, calitatea cea mai preţuită a epocii pusă în valoare prin dans, vestimentaţie şi arta conversaţiei. La aceeaşi impresie contribuie bijuteriile, machiajul, ţinuta liberă a mâinilor şi faldurile grele ale rochiei, din materiale scumpe. Culoarea verde a catifelei este probabil, o aluzie la calitatea împărătesei de regină a Ungariei.

Tabloul îmbină sugerarea maiestăţii imperiale, prin fastul idealizator şi privirea calmă, distantă, cu o poză afectată, în care se întrevede galanteria şi eleganţa discretă a rococoului. Apropierea artiştilor de sfera politică sau ecleziastică a comanditarilor era în acea epocă o condiţie esenţială a consacrării artistice. Curtea imperială reprezenta principalul cadru în care se experimentau inovaţiile stilistice.

Istoricul de artă Garas Klára menţionează existenţa la Oradea a unui portret al Mariei Tereza, realizat pentru Casa comitatului de cunoscutul portretist austriac Joseph Hickel (1736-1807)[1127], înainte de anul 1794. Contemporan cu domnia Mariei Tereza, format în ambianţa Academiei de pictură din Viena (1756-1766), Hickel a fost numit în 1772 director adjunct al Galeriei de artă din Viena, iar începând din 1776 a devenit pictor oficial al curţii imperiale şi membru titular

---

1126 Joseph Hickel (atribuit), *Portretul împărătesei Maria Tereza*, ulei pe pânză, 930x750mm, Colecţia de artă ecleziastică "Sfântul Ladislau", Bazilica romano-catolică Oradea

1127 Garas Klára, op. cit. , p. 223; Zádor Anna, Genthon István, *Müvészeti Lexicon,* Akademiai Kiado, Budapesta, 1981, p. 381

al Academiei din Viena. Prin 1780 a fost unul din cei mai renumiţi şi solicitaţi pictori din Viena. A realizat peste 3000 de portrete, inclusiv ale membrilor familiei imperiale, ale nobililor şi actorilor din teatrul Hofburg[1128]. Gravurile realizate de Johann Peter Pichler (1766-1807) după lucrările sale relevă faptul că tablourile lui urmează tradiţia barocului tardiv, promovat de Martin Meytens cel Tânăr (1695-1770)[1129]. Din această perioadă datează portretele realizate la comanda unor demnitari şi nobili din Transilvania sau Ungaria: "Portretul guvernatorului Brukenthal" (1779), "Portretul lui Samuel Teleki" (1772), "Portretul baronului Erdödy" (1786) etc. Calitatea artistică a execuţiei, precizia desenului, realismul în redarea formei şi a vestimentaţiei, pledează în favoarea unui pictor profesionist, format în ambianţa şcolii portretistice academiste, continuatoare a stilului lui Martin Meytens cel Tânăr.

Deşi somptuos prin etalarea strălucitoare a vestimentaţiei, portretul Mariei Tereza din colecţia Episcopiei romano-catolice de Oradea nu are aspectul atât de evident de oficial şi artificial ca portretele consacrate împărătesei de Martin Meytens cel Tânăr, care a trăit şi a lucrat ca pictor de curte până în anul 1770. Autorul tabloului aduce un plus de umanitate imaginii împărătesei, care are o ţinută mai degajată şi eliberată de convenţii, evidentă în gestul de a-şi arăta cosiţa împletită, un simbol al epocii iozefine, perioadă în care ecourile rococo-ului coexistă cu elementele specifice stilului *zopf* ("codiţă"). În cazul acestui tablou, apariţia umană a împărătesei (cu redarea naturalistă a bărbiei duble) şi îndeosebi, accentul de cochetărie feminină primează asupra rigidităţii portretelor anterioare cu interes predominant pentru exprimarea ideii de autoritate politică, în care suverana arată ostentativ simbolurile imperiale.

Garas Klára menţionează că Joseph Hickel a realizat în 1794 un portret al împărătesei Maria Tereza pentru Casa comitatului din Oradea, deci într-o perioadă în care nici pictorul Martin Meytens cel Tânăr şi nici Maria Tereza nu mai erau în viaţă. Probabil aşa se explică lipsa de acurateţe a detaliilor coroanei, redată parţial, în planul al doilea, pe o măsuţă cu tăblie de marmură, având ca element distinctiv capul poleit al unui înger adormit.

Portretele academiste ale suveranilor din secolul al XVIII-lea întruchipau o ordine socială care privilegia virtuţile aristocratice ale distincţiei sociale şi intelectuale, traduse cel mai direct prin limbajul vestimentaţiei. În cazul portretului baroc de aparat, scenografia tabloului ilustra apariţiile oficiale ale suveranului, punând accent pe accesoriile rangului imperial sau regal (coroana, sceptrul). Conştientizarea de către personaje a superiorităţii şi unicităţii lor era exprimată şi în portretistică, prin ţinuta ceremonioasă, solemnă, aerul distant, privirea gravă,

1128 Jane Turner (editor), *The Dictionary of Art*, 1996, vol. XIV, p. 508
1129 *Ibidem*, vol. XXI, p. 511-512

inflexibilă, caracterul forţat, artificial al pozei destinat evidenţierii caracterului de persoană publică a suveranului[1130].

Afirmat pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, stilul rococo reia tema portretului aulic, adăugând imaginii monarhice o notă de umanitate, graţie şi intimitate, exploatate cu predilecţie în portretul feminin. Eliberate de funcţia şi mesajul strict politic, fizionomia şi gestica devin treptat elementele esenţiale ale tabloului, fixând individualitatea şi caracterul modelului. La curtea vieneză, datorită receptivităţii unor monarhi luminaţi, s-a realizat în secolul al XVIII-lea o sinteză între solemnitatea barocului italian şi graţia rococoului francez, o tranziţie de la portretul baroc, care reflecta poziţia omului în societate, în direcţia evidenţierii laturii umane a modelului. În acest sens, sunt relevante portretele Mariei Tereza, realizate după moartea soţului ei. Şi în Portretul împărătesei din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor din Oradea, realizat de un anonim din Şcoala lui Martin Meytens cel Tânăr (1695-1770), coexistă prezentarea simbolurilor imperiale, bijuteriile, machiajul accentuat al feţei, în acord cu preocuparea pentru cochetărie a rococoului, cu explorarea psihologică a personajului[1131]. Redată mult mai naturalist, neidealizat, faţa poartă amprenta vârstei, iar privirea comunică dimensiunea umană a împărătesei.

Răspunzând nevoilor de reprezentare, de propagandă vizuală şi socială, creaţia artistică a secolului al XVIII-lea a acordat o mai mare importanţă portretului feminin. În cadrul unei arte predominant aulice, de o somptuozitate aristocratică strălucitoare şi ostentativă, persoana împărătesei întruchipa idealurile de frumuseţe şi eleganţă vestimentară ale vremii.

b.Portrete ale unor prelaţi romano-catolici din Oradea, realizate de Johann Michael Militz şi Johann Nepomuk Schöpf

Unul din cele mai înfloritoare şi mai bine reprezentate genuri ale artei laice din secolul al XVIII-lea a fost portretul. La începutul secolului, din cauza împrejurărilor social-politice (războaie, situaţia determinată de înlocuirea în Transilvania a dominaţiei otomane cu cea habsburgică), numărul comenzilor de portrete a fost destul de redus. La mijlocul secolului al XVIII-lea, majoritatea

---

1130Agata Chifor, *Influenţe ale stilului rococo în portretul de aparat*, în *Biharea,* XXVI-XXVII, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 1999-2000, p. 333-339; Agata Chifor, *Barocul cultural-artistic în Oradea, Teză de doctorat,* Universitatea Babeş- Bolyai, Facultatea de Istorie şi Filosofie, Cluj-Napoca, 2005, p. 260-265; Agata Chifor, *Oradea barocă*, Editura Arca, Oradea, 2006, p. 210-213

1131 Anonim, *Portretul împărătesei Maria Tereza*, ulei/pânză, 704x576mm, nesemnat, nedatat, a doua jumătate a sec. al XVIII-lea, Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor Oradea

portretelor nobiliare se realiza în străinătate. Marii nobili, cu posibilităţi materiale îşi comandau portrete cu ocazia călătoriilor la Viena, Paris sau Milano. Cele mai multe portrete din această perioadă au fost realizate la comandă, în capitala Imperiului. Martin Meytens cel Tânăr, unul din cei mai buni pictori de curte vienezi, Joseph Hickel şi Martin Knoller s-au ocupat şi cu portretizarea elitei transilvănene din secolul al XVIII-lea[1132]. Un portretist apreciat al vremii a fost de asemenea, Johann Michael Militz (1725-1779). Format ca pictor în ambianţa Academiei din Viena, Militz a lucrat ca portretist la Viena şi Praga. A realizat portretele nobililor transilvăneni Samuel Teleki, Batthiany József, Hadik Andras, al baroanei Harruckem. În 1772 a realizat la comanda lui Teleki Laszló, portretul Mariei Tereza şi al lui Francisc I[1133].

Din punct de vedere stilistic, lucrările sale continuă tradiţia portretului baroc de aparat. Iniţiat în Franţa în secolul al XVII-lea de Hyacinthe Rigaud, Charles Lebrun, Nicolas de Largillière, genul s-a răspândit în statele monarhice ale Europei, devenind parte integrantă a propagandei vizuale a *Casei de Habsburg* în secolul al XVIII-lea.

Teatralismul tipic baroc al pozei personajului şi al gesturilor intervine deopotrivă, în pictura barocă cu caracter laic, fiind o constantă a portretelor cu caracter reprezentativ: *Portretul episcopului romano-catolic de Oradea Patachich Adám* (în două variante[1134], Fig. nr. 133 şi Fig. nr. 134), *Portretul canonicului Szénczy István* din pictura *Fondarea Ordinului Ursulinelor* (Fig. nr. 135), toate trei din Colecţia Episcopiei romano-catolice de Oradea, ultima semnată de Johann Michael Militz (1725-1779) şi datată în anul 1775[1135].

Din punct de vedere tipologic, lucrările reflectă modalităţi de punere în pagină utilizate în cadrul portretului baroc de aparat. Înalţii prelaţi ai bisericii catolice erau reprezentaţi, fie şezând în fotolii, purtând însemnele rangului ecleziastic, fie în mărime naturală, în lucrări care fac referire la ctitoriile personajului. Cele două modalităţi de reprezentare reflectă adaptarea portretului baroc, cultivat în capitala Imperiului, la realitatea socială şi ecleziastică din Transilvania.

Portretul episcopului Patachich Adám (Fig. nr. 133) reflectă viziunea

---

1132 Garas Klára, *op. cit.*, p. 136

1133 *Ibidem*, p. 237

1134Anonim austriac, *Portretul episcopului Adam Patachich*, 950x730mm, nesemnat, nedatat, Colecţia Episcopiei romano-catolice Oradea, atribuit Johann Michael Militz; Anonim, *Portretul episcopului Adam Patachich*, 1360x1080mm, nesemnat, nedatat, atribuit Johann Nepomuk Schöpf, Colecţia de Artă Ecleziastică "Sfântul Ladislau", Bazilica romano-catolică Oradea

1135 Agata Chifor, *Portretul austriac: Johann Michael Militz*, în *Biharea*, XXIV-XXV, 1997-1998, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2001,p. 485-490; Agata Chifor, *Barocul cultural -artistic în Oradea, Teză de doctorat*, Universitatea "Babeş- Bolyai", Facultatea de Istorie şi Filosofie, Cluj-Napoca, 2005, p. 255-259; Agata Chifor, *Oradea barocă*, Editura Arca, Oradea, 2006, p.206-210

clasică a portretului academic, care tindea să ofere o imagine definitivă a celui reprezentat, cu accentul pe exprimarea funcţiei şi a calităţii aristocratice a personajului[1136].

Refacerea şi consolidarea poziţiei catolicismului, promovat la rangul de religie oficială a Imperiului habsburgic a dus la creşterea importanţei Episcopiei catolice de Oradea şi a reprezentanţilor acesteia.

Episcopul Patachich (1759-1776) este reprezentat frontal, trei sferturi, într-un jilţ cu mânere şi spătar. Figura solemnă, maiestuoasă, este bine realizată, vădind talentul de desenator al autorului. Privirea nu este inertă, ea sugerează smerenie şi puterea credinţei în Dumnezeu. Dacă preocuparea pentru valorificarea psihologică a fizionomiei este mai redusă, în schimb detaliile vestimentare şi accesoriile, care pun în valoare personajul şi interiorul, sunt tratate într-o manieră realistă şi extrem de minuţioasă, dând senzaţia concretului material, mai ales în ceea ce priveşte textura specifică dantelei. Astfel, cu un interes de miniaturist este tratată cămaşa şi surplisul din dantelă albă al personajului, punând în valoare fineţea broderiei, cu motive vegetale. Realismul în tratarea vestimentaţiei permite observarea decoraţiei fine, cu motive florale mărunte, de pe capa de culoare brună, căptuşită cu roşu, precum şi lucrătura fină a mitrei episcopale, prevăzută cu broderii pe mătase, precum şi a bijuteriilor. Toate aceste detalii vestimentare sunt specifice stilului lui Johann Michael Militz, ele fiind prezente şi în lucrarea semnată de acesta, consacrată canonicului Szenczy şi călugăriţelor ursuline.

Accesoriile vestimentaţiei şi ale interiorului conţin o referire explicită la rangul episcopal al personajului. În fundal, se zăreşte un fragment din mânerul curbat al cârjei episcopale, decorate cu aplicaţii vegetale din metal. Pe masa cu tăblie de marmură se află o Biblie, simbolul consacrat al credinţei şi al intelectualităţii. Mâna îndoită a personajului lasă să se vadă un fragment din mitra episcopală, de formă conică, a cărei ornamentaţie cu fir de aur, motive vegetale roşii şi verzi, este riguros elaborată. Alături de aceste simboluri ale jurisdicţiei pastorale şi investiturii divine, personajul susţine cu mâna stângă crucea, decorată cu smaralde, purtată la gât, exprimând asumarea misiunii de ocrotitor al credinţei.

Culorile folosite în redarea vestimentaţiei şi a interiorului reflectă intenţia de a realiza corespondenţe şi acorduri cromatice. Verdele închis este folosit pentru redarea pietrelor de pe crucea şi inelele personajului. În aceeaşi nuanţă este realizată tapiseria de catifea a canapelei din fundal, draperia şi coperţile *Bibliei.*

Persoana episcopului, cu fruntea înaltă, privirea expresivă şi pomeţii roz, constituie centrul de interes al tabloului, ocupând prim-planul acestuia. Ţinuta

1136 Anonim austriac, sec. XVIII, *Portretul episcopului Adam Patachich*, 1360x1080mm, nesemnat, nedatat, atribuit Johann Nepomuk Schöpf, Colecţia de Artă Ecleziastică "Sfântul Ladislau", Bazilica romano-catolică Oradea

personajului, puţin rigidă, solemnitatea expresiei, poziţia mâinilor sunt studiate şi elocvente, fiind subordonate înaltei calităţi de slujitor al credinţei. Tonalitatea sobră, într-o gamă restrânsă (brun, verde, alb), degajă echilibru şi seninătate. Priceput în dozarea efectelor luministice, pictorul creează un contrast între fundalul întunecat şi albul luminos al feţei. Din cauza spaţiului redus, accesoriile rangului episcopal (cârja şi mitra) precum şi ale interiorului (draperia, canapeaua) sunt înghesuite în spatele personajului, fără a permite o delimitare netă a planului secund de fundal.

Al doilea tablou consacrat episcopului Patachich Adám[1137] (Fig. nr. 134) reia exact aceeaşi schemă compoziţională, cu deosebirea că episcopul Patachich e portretizat mai învârstă. Acest fapt este vizibil în cearcănele şi ridurile mai pronunţate, sprâncenele mai groase, nasul mai deformat şi îndeosebi privirea, mut mai obosită şi mai tristă, în tipologia mâinilor şi întreaga ţinută a personajului. Modalitatea frontală în care pozează episcopul, măsuţa cu Biblia, mitra şi cârja episcopală, vestimentaţia şi poziţia mâinilor sunt identice cu cele din primul tablou. Tabloul imortalizează o imagine a episcopului din ultimii ani petrecuţi de acesta la Oradea, anterior transferului său la arhiepiscopia din Kalócsa (1776). Gáras Klara, în anexa cu scurte biografii ale pictorilor baroci, menţionează faptul că pictorul Johann Nepomuk Schöpf (1735-1785) a pictat pentru Casa Comitatului din Oradea, un portret al episcopului Patachich, între anii 1774-1776[1138]. Considerăm că ar putea fi vorba de acest portret al episcopului mai în vârstă, cu care, de altfel, acest pictor a colaborat, realizând decoraţia în frescă şi pictura de altar din Capela Palatului episcopal romano-catolic, terminate fără îndoială înainte de transferul episcopului la Kalocsa în anul 1776[1139]. De dimensiuni mult mai mari, tabloul "Fondarea Ordinului Ursulinelor"(Fig. nr. 135) are la bază un text cu caracter documentar, în latină, centrat de un blazon. Inscripţia menţionează realizarea tabloului de către Militz la Viena în anul 1775 [1140].

1137 Anonim austriac, sec. XVIII, *Portretul episcopului Adam Patachich*, 1360x1080mm, nesemnat, nedatat, atribuit Johann Nepomuk Schöpf, Colecţia de Artă Ecleziastică "Sfântul Ladislau", Bazilica romano-catolică Oradea

1138Garas Klára, *op. cit.*, p. 250

1139În *Schematismus Venerabilis Cleri Diocesis Magno Varadinensis pro Anno 1830,* Magno Varadinensis, 1830, figurează anul 1780 ca an al finalizării frescelor de pe cupola Bazilicii romano-catolice, de către " Joannes Adamus Schöpf": "Cupulae picturam celebris artifex, Joannes Adamus Schöpf effinxerat (1780)", p. 212

1140*Fondarea Ordinului Ursulinelor*, ulei / pânză, 260x182cm, semnat Johann Michael Militz. Datat: 1775, Inscripţie sub lucrare în latină, cu litere romane: "Reverendissimus Dominus Stepfanus Szentzy, Abbas B. M. V. de Babolcha; Cath: Eccl: Magno=Varadinensis Cantor et canonicus sandimonialium (Sanctimonialium, n.n, A.C.)Varad=Olasziensium Divae Ursulae Sociarum Fundator qui Easdem Religiosas Virgines Cassovia Varadinum inductas in domum. Fabrian amproprioaere comparatam, etin morem claustri magnis expensis qua licuit, apparatam in Festo s. s. Nom. Beatae Mariae

Lucrarea este alcătuită după o schemă compoziţională diferită comparativ cu cele precedente. Canonicul Széntzy István, pictat în mărime naturală, predă actul său de donaţie în favoarea Ordinului Ursulinelor din Oradea, maicii principale, reprezentanta acestuia. Figura canonicului, îmbrăcat în veşmânt preoţesc de culoare brună şi surplis din dantelă albă, brodată şi plisată, poartă semnele vârstei: părul, sprâncenele şi mustaţa încărunţite, pomeţii marcaţi, buzele subliniate de o linie severă. Personajul este reprezentat frontal, cu faţa şi corpul îndreptate spre privitor. Mâna stângă este sprijinită de masă, iar în dreapta ţine documentul pe care e redată cu litere de tipar inscripţia FUNDATIONALES[1141]. Figurile călugăriţelor reprezentate în plan secund sunt destul de tipizate, atât în ceea ce priveşte redarea feţei cu nasul drept şi alungit, buzele subţiri, cât şi a veşmintelor, pictate convenţional în negru şi alb, fără o redare volumetrică firească. În pofida slabei individualizări a călugăriţelor, gestica mâinilor sugerează devoţiune şi semnificaţia deosebită a momentului.

Atitudinea de poză a personajelor conferă compoziţiei o notă de artificial. Poziţia frontală a canonicului, privirea orientată în faţă a majorităţii personajelor conferă rigiditate şi convenţionalitate scenei. Lucrarea se caracterizează prin suprapunerea planurilor şi obiectelor, fără o delimitare coloristică clară a planurilor. Nuanţele folosite pentru redarea fundalului, identice cu cele folosite pentru pictarea vestimentaţiei şi a mobilierului nu sunt favorabile sugerării reale a spaţialităţii. Lumina se concentrează cam simplist asupra figurii centrale a episcopului.

Lucrarea reflectă repertoriul formal al portretului baroc de aparat: coloana canelată, draperia cu ciucuri, fotoliul cu spătar, masa cu planuri şi documente[1142]. În maniera obişnuită a portretului ecleziastic, în fundal este reprodusă imaginea bisericii ctitorite de prelat.

Talentul extraordinar în redarea extrem de minuţioasă a broderiei din care este alcătuit surplisul de dantelă din portretul canonicului *Szenczy István* (lucrare semnată de artist şi datată 1775) şi cel din portretul lui Patachich Adám, tipologia identică în care pozează episcopul Adam Patachich, repetarea canapelei şi a mesei cu tăblia de marmură, descrisă cu detaliile specifice stilului rococo, sunt indicii

---

Virginis, in diem 13 $^{am.}$ Men 7 ^{bris} incidente, consvetis ecclesiae ceremoniis, et in genti Catholicorum jubilo, solemniter introduxit Millessimo Septingentesimo Septuagesimo Secundo Anno. Johann Michael Militz pinxit in Vienne. Anno 1775", Colecţia de Artă Ecleziastică Sfântul Ladislau, Bazilica romano-catolică Oradea.

1141 Termenul desemnează juridic o întemeiere de instituţie monastică, cu garanţii de supravieţuire după dispariţia întemeietorului. A fost concepută în vremea împăratului Justinian (sec. VI d. Hr.) şi prevedea, în principiu, donaţia de bunuri materiale suficiente şi obligativitatea unui număr de minim 3 călugări (http://www.biserici.medievistica.ro/glosar.php)

1142 Robert A. Kann, *A History of the Habsburg Empire (1526-1918)*, University of California Press, 1974, p. 173

concludente în favoarea atribuirii primului portret al lui Patachich pictorului austriac Johann Michael Militz (1725-1779), discipol al lui Meytens, pentru care au pozat cele două personaje contemporane cu artistul[1143].

Alături de valoarea artistică, tabloul are şi o valoare documentar-memorială, eternizând pictural, pentru posteritate, ctitoria orădeană a canonicului Szénczy, actul său caritabil prin care a sprijinit fondarea mănăstirii Ursulinelor din Oradea în anul 1771[1144]. După Biró József, la 5 septembrie 1772, s-au mutat, în casa cumpărată şi transformată în mănăstire de Szénczy, primele şase călugăriţe ursuline, venite de la Košice[1145], iar la 13 septembrie 1772, a avut loc ceremonia introducerii lor solemne în mănăstire. Din inscripţia documentară a tabloului, semnat de pictorul vienez Johann Michael Militz în 1775, reiese că în anul 1772, canonicul Szénczy terminase deja construirea nucleului vechii mănăstiri, cu şapte axe. Din textul în limba latină al acesteia rezultă că, într-adevăr, în ziua de 13 (diem), luna / 7-bris mens (septem-bris ?), anul 1772, aşa cum spune şi Biró József, a avut loc introducerea solemnă a călugăriţelor portretizate în tablou (în număr de opt şi nu şase), în mănăstirea special construită pentru ele, "cu mari cheltuieli", la Oradea. Deşi uşor tipizate, portretele călugăriţelor sunt bine individualizate din punct de vedere fizionomic, cu sugestia realistă a vârstei.

Portretul colectiv, tipic baroc, semnat de renumitul pictor austriac Johann Michael Militz, are valoarea unui document iconografic de epocă, substituindu-se prin realism, fotografiei în ceea ce priveşte portretul canonicului Szénczy şi al primelor călugăriţe ursuline, venite de la Košice la Oradea în intervalul cuprins între 1772, anul sosirii primelor şase călugăriţe şi anul 1775, anul realizării tabloului de către Militz. Tabloul şi inscripţia acestuia imortalizează evenimentul aducerii călugăriţelor ursuline (originare din Cassovia / Kosice) la Oradea, de către canonicul Szénczy, iniţial în "casa" cumpărată de acesta în Oradea, iar ulterior, ceremonia solemnă, a introducerii acestora, la 13 septembrie 1772 în mănăstirea construită între timp pentru ele prin eforturile şi donaţia aceluiaşi canonic.

Toate lucrările menţionate sunt remarcabile prin redarea expresivă a fizionomiei realiste, cu diferenţele de psihologie şi personalitate, specifice vârstei, descrierea extrem de minuţioasă a texturii proprii catifelei şi mătăsii brodate cu fir auriu, a bijuteriilor şi a dantelei, a mobilierului, marmurei, metalului. Aceste portrete, cu caracter reprezentativ, sunt remarcabile prin interesul (cu analogii în şcoala flamandă) pentru reliefarea texturii strălucitoare a catifelei, mătăsii, mitrelor, bijuteriilor decorate cu pietre preţioase, obiectelor de metal, precum şi a broderiei

1143Agata Chifor, *Portretul austriac: Johann Michael Militz*, în *Biharea*, XXIV-XXV, 1997-1998, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2001; Nicolae Sabău, *Metamorfozele barocului transilvan*, vol II, *Pictura*, Editura Mega, Cluj, p. 380-383

1144Arhivele Statului Oradea, *Fond Spitalul mizericordian*, fila 51

1145Biró József, loc.cit.

surplisului, cu modelul reprodus pictural în cele mai mici detalii. În cadrul acestor portrete cu caracter oficial, dar impresionante prin realismul figurii (pentru care personajele au pozat pictorului), un accesoriu împrumutat din scenografia teatrală este draperia de catifea, ce dezvăluie privirii detalii pline de semnificaţie. După moda epocii, personajele atrag privitorului atenţia asupra simbolurilor specifice demnităţii şi misiunii lor, gestica mâinii indicând elementele de maximă relevanţă: crucea purtata la piept, *Biblia*, mitra, cârja episcopală, respectiv documentele, iar în cazul portretelor imperiale, aşa numitele *insignia regalia*: coroana imperială, sceptrul, decoraţiile militare specifice[1146].

Realizate la comandă într-o epocă de dominaţie a valorilor aristocratice, portretele sunt tributare dorinţei de evidenţiere a rangului personajelor. Insistenţa asupra aspectului exterior, a grandiozităţii prezentabile este o notă comună a elitelor din secolul al XVIII-lea. Profilul moral al categoriei nobiliare sau clericale este definit printr-o anumită solemnitate într-o perioadă în care distanţarea socială şi intelectuală se reflecta cel mai direct prin intermediul vestimentaţiei. În acest sens, portretul baroc de aparat a fost, ca şi costumaţia, o formă ostentativă de exprimare a poziţiei omului în societate, pictorii fiind obligaţi să fixeze imaginea pe care comanditarii o aveau despre ei înşişi şi felul cum se reflectau în psihologia mulţimii. Psihologia statică, închisă în sine, precum şi gama coloristică sobră se explică prin caracterul rigid, conservator, impus de conduita şi profilul moral al celor portretizaţi.

În aceste lucrări este evidentă preocuparea pentru realizarea asemănării exterioare cu modelul. Tablourile sunt semnificative prin reflectarea limbajului baroc în ceea ce priveşte exprimarea funcţiei ecleziastice prin intermediul unor accesorii specifice: cârja şi mitra episcopală, crucea, Biblia, documentele. Redarea cadrului în care sunt plasate personajele se realizează prin elemente scenografice de tip baroc: coloana canelată, masa cu documente, draperia, preluate din somptuoasele portrete de aparat destinate clientelei monarhice. Stângăcia execuţiei fizionomice lasă loc unei redări amănunţite a detaliilor decorative ale vestimentaţiei, pictate cu migală şi interes de miniaturist.

Transmiţând posterităţii figura unor episcopi, nobili sau reprezentanţi

---

1146Pentru portretele imperiale realizate în stil baroc din Colecţia de pictură a Muzeului Ţării Crişurilor, respectiv în Colecţia de Artă Ecleziastică Sfântul Ladislau(Bazilica romano-catolică), a se vedea Agata Chifor, *Portrete imperiale austriece din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor Oradea* (secolul al XVIII-lea), în volumul *Seminatores in Artium Liberalium Agro, Studia in honorem et memoriam Barbu Ştefănescu* (coord. Aurel Chiriac, Sorin Şipoş), Academia Română, *Centrul de Studii Transilvane*, Cluj-Napoca, 2014, p. 525-536; Agata Chifor, *Influenţe ale stilului rococo în portretul de aparat*, în *Biharea*, XXVI-XXVII, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 1999-2000, p. 333-339; Agata Chifor, *Barocul cultural- artistic în Oradea, Teză de doctorat*, Universitatea "Babeş- Bolyai", Facultatea de Istorie şi Filosofie, Cluj-Napoca, 2005, p. 260-265; Agata Chifor, *Oradea barocă*, Editura Arca, Oradea, 2006, p. 210-214

ai burgheziei în formare, portretele din secolul al XVIII-lea au valoarea unui document de epocă. Realizate la comanda unor elite cu posibilităţi materiale, ele traduc în termeni proprii limbajului vizual, mentalitatea şi locul acestora în ierarhia socială a epocii.

Talentul extraordinar în redarea extrem de minuţioasă a broderiei din care este alcătuit surplisul de dantelă din portretul canonicului *Szénczy István* (lucrare semnată de artist şi datată 1775) tipologia asemănătoare a tratării broderiei în primul portret al episcopului Patachich Adám, tratarea similară a feţelor cu pomeţii înroşiţi sunt indicii concludente în favoarea atribuirii acestei lucrări pictorului austriac Johann Michael Militz (1725-1779), discipol al lui Martin Meytens cel Tânăr (1695-1770), pentru care au pozat ambele personaje[1147].

Toate lucrările menţionate sunt remarcabile prin redarea desăvârsită a anatomiei şi clarobscurului, descrierea extrem de minuţioasă a texturii specifice catifelei şi mătăsii brodate cu fir auriu, bijuteriilor şi dantelei, mobilierului, marmurei, metalului, ce denotă stilul aceluiaşi maestru. Aceste portrete cu caracter reprezentativ sunt remarcabile prin interesul (cu analogii în şcoala flamandă) pentru reliefarea texturii strălucitoare a catifelei, mătăsii, mitrelor, bijuteriilor decorate cu pietre preţioase, metalului, precum şi a broderiei surplisului, cu modelul reprodus pictural în cele mai mici detalii. În cadrul acestor portrete cu caracter oficial, dar impresionante prin realismul figurii (pentru care personajele au pozat pictorului), un accesoriu împrumutat din scenografia teatrală este draperia de catifea, ce dezvăluie privirii detalii pline de semnificaţie. După moda epocii, personajele atrag privitorului atenţia asupra simbolurilor specifice demnităţii şi misiunii lor, gestica mâinii indicând elementele de maximă relevanţă: crucea purtata la piept, *Biblia*, mitra, cârja episcopală, respectiv documentele, iar în cazul portretelor imperiale, aşa numitele *insignia regalia*: coroana imperială, sceptrul, decoraţiile militare specifice.

1147Idem, *Portretul austriac: Johann Michael Militz,* în *Biharea,* XXIV-XXV,1997-1998, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2001; Nicolae Sabău, *Metamorfozele barocului transilvan*, vol. II, Pictura, p. 380-383



Fig. nr. 68.
Johann Nepomuk Schöpf(c.1735-c.1785), *Ierusalimul celest* (c.1774-1776), frescă, Capela Palatului episcopal romano-catolic, Oradea

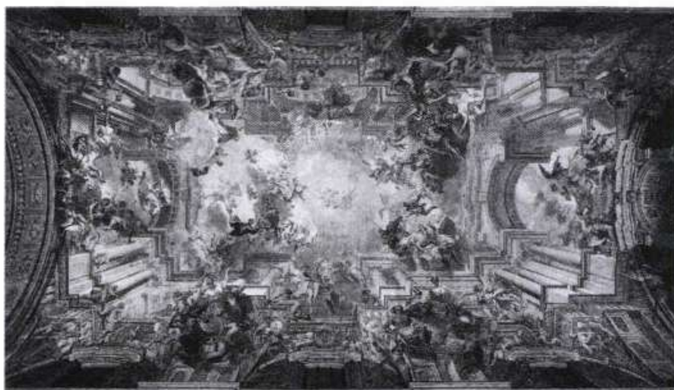


Fig. nr. 69.
Andreea Pozzo (1642-1709), *Beatificarea Sf. Ignațiu* (1668-1685), frescă, Biserica San Ignazio, Roma



Fig. nr. 70.
J.N. Schöpf, *Ierusalimul celest*, detaliu Capela Palatului episcopal romano-catolic din Oradea



Fig. nr. 71. J. N. Schöpf, *Ecclesia triumfând asupra Ereziei*, frescă (c.1774-1776), Capela Palatului episcopal romano-catolic Oradea



Fig. nr. 71a.
J. N. Schöpf,*Ecclesia triumfând asupra Ereziei* (1770), frescă,
Biblioteca abațială din Reichersberg, Germania



Fig. nr. 72.
J. N. Schöpf, *Ecclesia triumfând asupra Idolatriei*, frescă,
Capela Palatului episcopal romano-catolic Oradea



Fig. nr. 73.
Correggio (1489-1534), *Înălţarea la cer a Fecioarei Maria* (1526-1530), frescă, Cupola Domului din Parma



Fig. nr. 74.
Johann Nepomuk Schöpf, *Triumful ceresc al lui Hristos* (c.1779-1780), frescă, Cupola Bazilicii romano-catolice, Oradea



Fig. nr. 75
J. N. Schöpf, *Avram şi Melchisedec; Adam şi Eva* , detaliu frescă, Cupola Bazilicii romano-catolice Oradea



Fig. nr. 76.
J. N. Schöpf, *Moise şi Aaron*,detaliu frescă, Cupola Bazilicii romano-catolice Oradea



Fig. nr. 77.
J. N. Schöpf, ***Regele David***, detaliu frescă, Cupola Bazilicii romano-catolice Oradea



Fig. nr. 78.
J. N. Schöpf, ***Apoteoza Sfintei Treimi***, detaliu frescă, Cupola Bazilicii romano-catolice Oradea



Fig. nr. 79.
J. N. Schöpf, ***Sfântul Ev. Luca***, detaliu frescă, Cupola Bazilicii romano-catolice



Fig. nr. 80.
Madona Îndurării, frescă, c. 1767, Capela mizericordienilor, Oradea



Fig. nr. 81.
Jahann Hauptmann, *Îngeri preparând remedii*, frescă (1798), Fostul spital al mizericordienilor, Oradea



Fig. nr. 82.
Hygeea, detaliu frescă, sf. sec. XVIII, fosta Farmacie Rodia, Oradea



Fig. nr. 83.
Antal Szirmai (1860-1927), *Sfânta Treime*, frescă, 1892, Catedrala greco-catolică *Sf. Nicolae* Oradea



Fig. nr. 85a.
J. V. Fischer, *Înălțarea la cer a Fecioarei Maria*, detaliu



Fig. nr. 85.
Joseph Vincenz Fischer(1729-1810),*Înălțarea la cer a Fecioarei Maria*, 1779, altar principal, Bazilica romano-catolică Oradea



Fig. nr. 84.
Johann Nepomuk Schöpf, *Sfântul Carlo Borromeo*, c. 1776, altar, ulei pe pânză, Capela Palatului episcopal romano-catolic, Oradea



Fig. nr. 88.
Johann Ignaz Cimbal (1722-1795), *Apoteoza Sfântului Nepomuc*, c. 1780, altar lateral, Bazilica romano-catolică Oradea



Fig. nr. 87.
J. V. Fischer, *Sfântul Ladislau*, 1778, altar lateral, Bazilica romano-catolică, Oradea

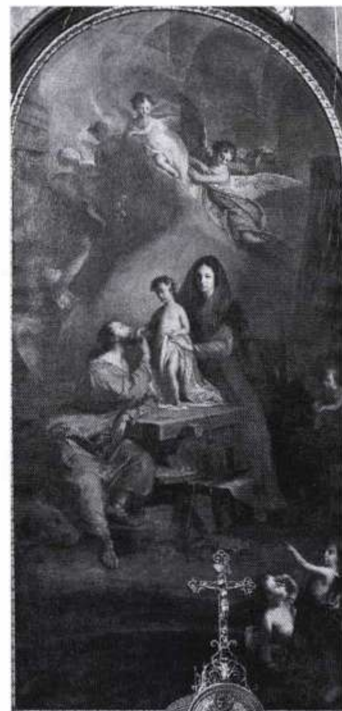


Fig. nr. 86.
Joseph Vincenz Fischer, *Sfânta Familie*, 1778, altar lateral, Bazilica romano-catolică, Oradea



Fig. nr. 90.
J. I. Cimbal, *Sfântul Ev. Ioan*, c.1780, altar lateral, Bazilica romano-catolică, Oradea



Fig. nr. 89a.
J. I. Cimbal, *Sf. Treime*, detaliu



Fig. nr. 89
J. I. Cimbal, *Sfânta Treime*, 1780, altar lateral, semnat și datat, Bazilica romano-catolică, Oradea



Fig. nr. 92a.
Felix Ivo Leicher (1727-1812), *Sfânta Barbara*, c.1766-1769, altar lateral, Biserica mănăstirii carthusienilor din Brno, Cehia



Fig. nr. 92.
T. I. Cesliar și J. V. Fischer, *Martiriul Sfintei Barbara*, 1785, altar lateral, Bazilica romano-catolică, Oradea



Fig. nr. 91.
Teodor Ilics Cesliar(1746-1793), *Răstignirea*, 1786, altar lateral, semnat și datat, Bazilica romano-catolică, Oradea





Fig. nr. 93 T. I. Cesliar şi J. V. Fischer, *Sfinţii Ap. Petru şi Pavel*, c. 1786;
Fig. nr. 94.T. I. Cesliar şi J. V. Fischer, *Sfântul Arhanghel Mihail triumfând asupra demonilor*, c. 1786,

Altare laterale Bazilica romano-catolică Oradea

Fig. nr. 95.
Sánta Lászlo, *Immaculata*, 1750, Biserica romano-catolică Olosig, Oradea



Fig. nr. 96.
Anonim, *Sfântul Anton din Padova*, 1750, detaliu, Biserica romano-catolică Olosig, Oradea





Fig. nr. 97. *Sfântul Arhanghel Mihail; Maica Domnului cu Pruncul*, c. 1779, Iconostasul Bisericii ortodoxe *Sf. Arhangheli* din Velenţa, Oradea



Fig. nr. 99.
Coborârea de pe cruce, c. 1779, Iconostasul Bisericii ortodoxe din Velenţa, Oradea



Fig. nr. 98.
Lepădarea lui Iona pe ţărmul Ninivei, 1779, Iconostasul Bisericii ortodoxe din Velenţa, Oradea



Fig. nr. 100.
Sfântul Nicolae; Maica Domnului cu Pruncul, 1763, Iconostasul Bisericii ortodoxe din Vadu Crişului

Fig. nr. 101.a,b.
***Contractul încheiat cu Pavel Ghiurcovici pentru pictura Bisericii cu Lună*, 19 iunie 1817, Arhivele Statului Oradea**

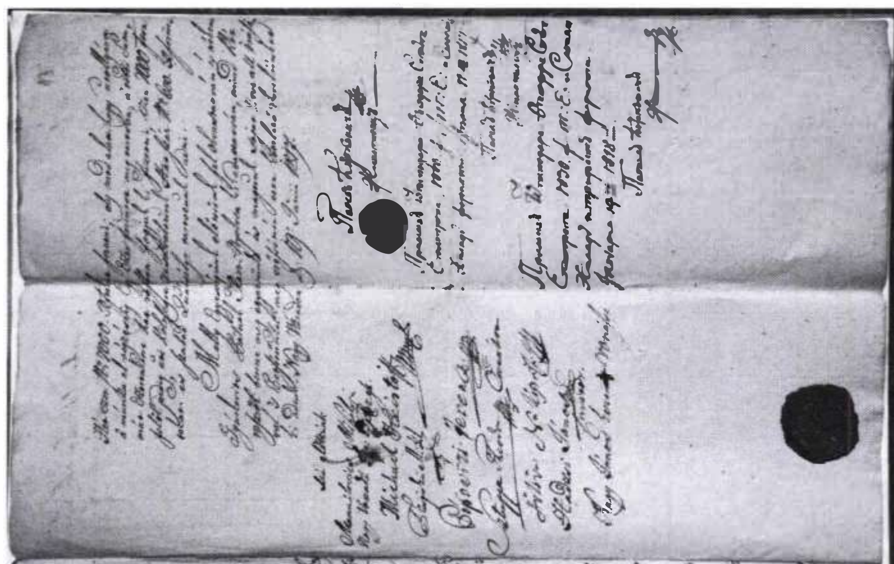


Fig. nr. 101c.
***Contractul încheiat cu Pavel Ghiurcovici*, detaliu,**
Arhivele Statului Oradea

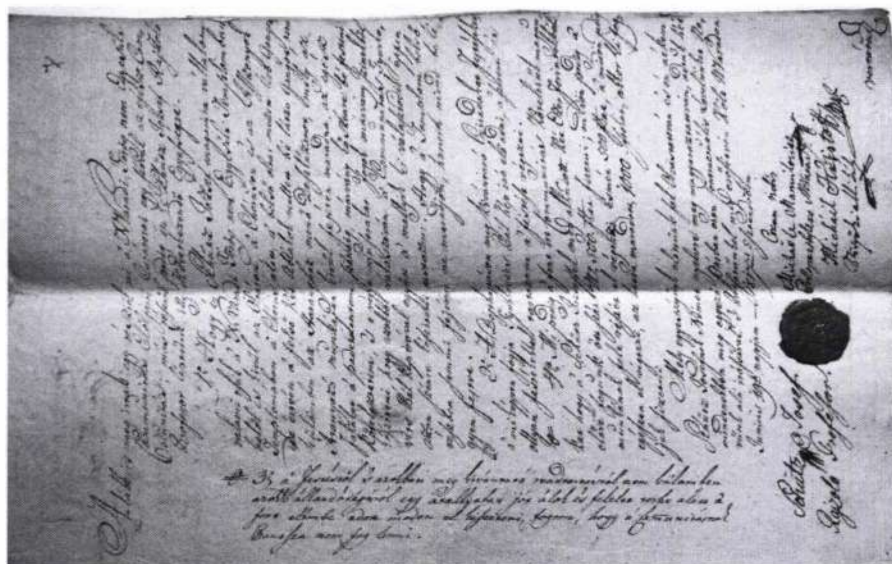


Fig. nr. 102.
***Contractul încheiat cu Schutz Jozsef pentru pictura Bisericii cu Lună*, 19 iunie 1817,**
Arhivele Statului Oradea

Fig. nr. 103.a,b.
***Contractul încheiat cu Paul Murgu pentru pictura Bisericii cu Lună*, 8 martie 1832,**
Arhivele Statului Oradea



Fig. nr. 104.
Maica Domnului, icoană împărătească, 1817,
Iconostasul Bisericii cu Lună Oradea

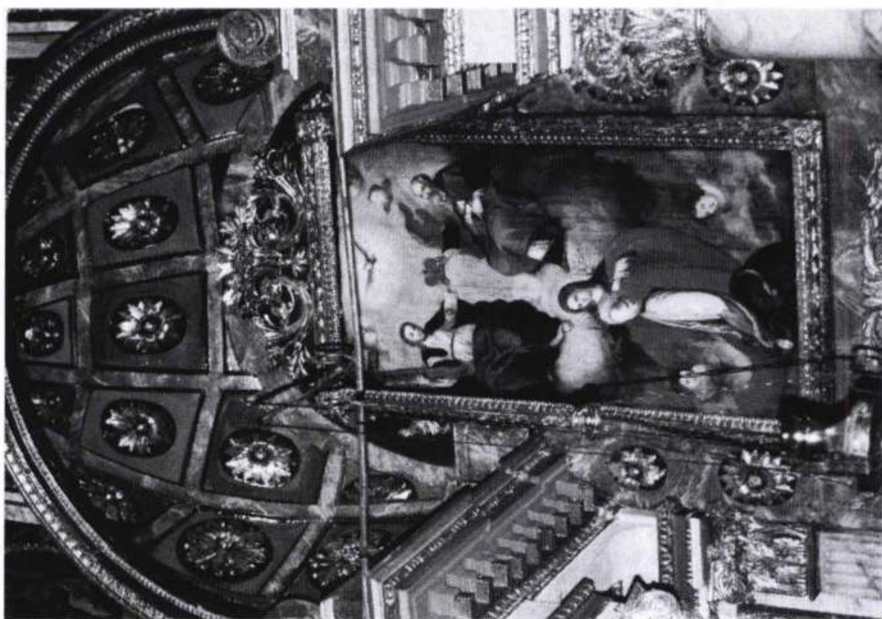


Fig. nr. 105.
Pavel Ghiurcovici, _Încoronarea Fecioarei Maria de către Sfânta Treime_,
Iconostasul Bisericii cu Lună, Oradea



Fig. nr. 106.
Paul Murgu, *Botezul lui Hristos*, 1832, Iconostasul Bisericii cu Lună, Oradea



Fig. nr. 106a.
Chipul lui Iisus cu trăsăturile lui Horea, sec. XVIII, ulei pe pânză, Muzeul Bisericii cu Lună



Fig. nr. 106b.
Arsenie Teodorovici, frescă, Biserica *Sfântul Nicolae* din Gyula, Ungaria, 1827



Fig. nr. 107.
***Sfântul Arhidiacon Ștefan*, sf. sec. XVIII, Iconostasul Bisericii greco-catolice *Sf. Gheorghe*, Oradea**



Fig. nr. 108.
***Coborârea de pe cruce*, sf. sec. XVIII-începutul sec. XIX, Iconostasul Bisericii greco-catolice *Sf. Gheorghe*, Oradea**



Fig. nr. 109.
Antal Szirmai, *Coborârea de pe cruce*, 1892, Iconostasul Catedralei greco-catolice *Sf. Nicolae*, Oradea



Fig. nr. 110.
Şcoala lui Michiel van Coxcie (atribuit), prima jumătate a sec. XVI, *Iisus şi cei doi tâlhari*, ulei pe lemn, 800x1035mm, Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor



Fig. nr. 111.
Federico Barocci, *Fuga lui Eneas din Troia*, ulei pe pânză, 1790 x 2530mm, 1598, semnat FED. BAR. VRB. FAC.MDXCVIII, Col. Galeriei Borghese, Roma



Fig. nr. 112.
Şcoala lui Federico Barocci, prima jumătate a sec. XVII, *Eneas părăsind Troia*, ulei pe pânză, 1400x1450mm, semnat Dominc us, Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor

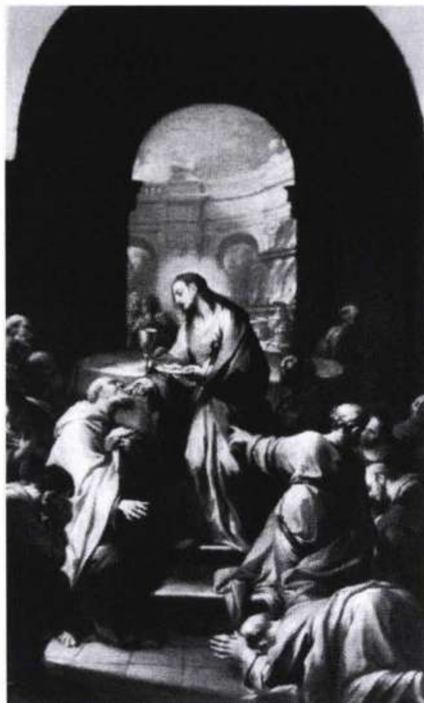


Fig. nr. 115.
Francesco Trevisani(1656-1746), *Instituirea Euharistiei*, ulei pe pânză, 690 x 445mm, Fondazione Zerri



Fig. nr. 114.
Cercul lui Francesco Trevisani, a doua jumătate a sec. XVIII, *Împărtăşania apostolilor*, ulei pe pânză,730 x 510mm, Colecția Muzeului Țării Crișurilor



Fig. nr. 113.
Şcoala lui Adam Elsheimer, prima jumătate a sec. XVII, *Adorația păstorilor*, ulei pe lemn, 410x300mm, Colecția Muzeului Țării Crișurilor



Fig. nr. 116. Pietro Marchesini(1692-1757), *Sfânta Familie*, 1734, ulei pe pânză, 1845x1395 mm, semnat dr. jos PIETRO MARCHESINI 1734, Colecția Muzeului Țării Crișurilor



Fig. nr. 117. Școala lui Claude Lorrain, începutul sec. XVIII, *Sfințirea lui Aaron*, 1000x1530mm, ulei pe pânză, Colecția Muzeului Țării Crișurilor



Fig. nr. 118. Şcoala lui Martin Meytens cel Tânăr, ***Portretul împărătesei Maria Tereza***, sec. XVIII, ulei pe pânză, 704x576mm, Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor



Fig. nr. 119. Martin Meytens cel Tânăr (1695-1770), *Împărăteasa Maria Tereza*, ulei pe pânză (ilustraţie plic la Edwin Dilmann, Maria Theresia. Dvd portrait,2000)



Fig. nr. 120. Anonim austriac (c.1777), *Împărăteasa Maria Tereza*, pictură pe metal, Sfeşnic stil zopf, Catedrala greco- catolică *Sf. Nicolae* Oradea



Fig. nr. 121. Şcoala lui Martin Meytens cel Tânăr, sec. XVIII, *Împăratul Franz I Stephan de Lorena*, ulei pe pânză, 698 x558mm, Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor



Fig. nr. 122. Anonim austriac, Georg Weikert (1743-1799), atrib., *Împăratul Franz I Stephan de Lorena*, ulei pe pânză, 1160x835mm, Colecția Muzeului Țării Crișurilor Oradea



Fig. nr. 123. Joseph Hickel (1736-1807), atrib., *Împăratul Iosif al II -lea*, după 1780, ulei pe pânză, 1320x940mm, Colecția Muzeului Țării Crișurilor



Fig. nr. 124. Anonim austriac, *Iosif II* (c.1777), pictură pe metal, Sfeşnic stil zopf, Catedrala greco-catolică *Sf. Nicolae* Oradea



Fig. nr. 125. Școala lui Joseph Hickel, sf. sec. XVIII-începutul sec. XIX, *Împăratul Leopold al II-lea*, ulei pe pânză, 700x556 mm, nesemnat, nedatat, Colecția Muzeului Țării Crișurilor Oradea



Fig. nr. 126. Anonim austriac, sf. sec. XVII, *Portretul episcopului Augustin Benkovich*, ulei pe pânză, 950x750mm, nesemnat, Colecția Muzeului Țării Crișurilor



Augustinus e Nobilibus Benkovich

Fig. nr. 126. a.
Inscripție în latină pe documentul asociat tabloului



Fig. nr. 127. Anonim transilvănean, prima jumatate a sec. XIX, *Portretul nobilului Demetrius Poynar*, ulei pe pânză, 960x680mm, Colecția Muzeului Țării Crișurilor



Fig. nr. 128.
Blazonul familiei nobile Poynar, comitatul Nograd (Ungaria), după Borovsky



**Fig. nr. 130.
Pieter Boel (1622-1674), *Alegorie des Vanites du Monde*, 1633, ulei pe pânză, 207,5x 260cm, Muzeul de Arte Frumoase, Lille, Franța**

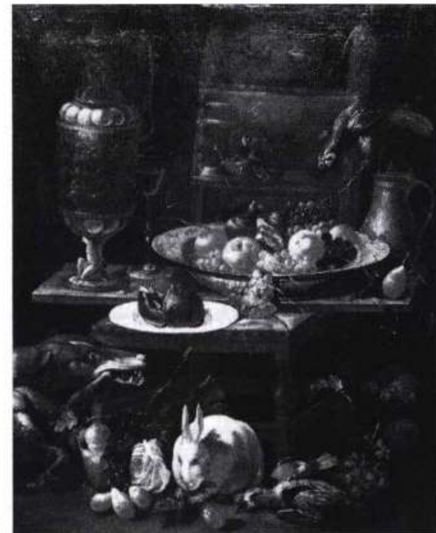


**Fig. nr. 129.
Școala lui Frans Snyders (Pieter Boel, atribuit), c. 1668-1674, *Natură statică*, ulei pe pânză, 1140x930mm, Colecția Muzeului Țării Crișurilor**



Fig. nr. 131. Peter Veredael (Școala olandeză), a doua jumătate a sec. al XVII-lea, *Petrecere*, ulei pe lemn, 700x1000mm, semnat st. jos PETER VEREDAEL F., Colecția Muzeului Țării Crișurilor



Fig. nr. 132.
Joseph Hickel(1736-1807), atrib.
***Portretul împărătesei Maria Tereza*, c. 1794, ulei pe pânză, 930X750mm, Colecția de Artă Ecleziastică *Sfântul Ladislau*, Oradea**



Fig. nr. 133.
Johann Michael Militz, *Portretul episcopului romano-catolic Adam Patachich*, ulei pe pânză, 950x730mm, a doua jumătate a sec. XVIII, Colecția de Artă Ecleziastică *Sf. Ladislau* Oradea



Fig. nr. 134.
Johann Nepomuk Schöpf, *Portretul episcopului Adam Patachich*, c.1774-1776, ulei pe pânză, 1360x1080 mm, Colecția de Artă Ecleziastică *Sf. Ladislau*, Oradea



Fig. nr. 135.
Johann Mihael Militz(1725-1779), *Fondarea Ordinului Ursulinelor din Oradea*, 1775, ulei pe pânză, 2600x1820mm, semnat, Colecția de Artă Ecleziastică *Sf. Ladislau*, Oradea

VI. SCULPTURA BAROCĂ ORĂDEANĂ

A.Sculptura figurativă în piatră

Dintre sculpturile în piatră din epoca barocă în Oradea, singura care a rămas în picioare este statuia *Sfântului Ladislau* (Fig. nr. 136). Realizată în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea (1739), lucrarea este cea mai veche statuie a oraşului şi singura statuie barocă de piatră în *ronde-bosse.* Nu se cunoaşte autorul sculpturii; B. Nagy Margit menţionează faptul că la Oradea a lucrat, între anii 1738-1744, sculptorul în piatră Josef Hoffmayer[1148]. Având în vedere că statuia a fost terminată în 1739, acesta este posibilul autor al lucrării.

Fondator al Episcopiei romano-catolice de Oradea, regele Ladislau, sanctificat în 1192[1149], poartă însemnele misiunii apostolice a regilor maghiari, coroana cu cruce şi globul pământesc. În conformitate cu iconografia consacrată, ilustrată şi de *Cronica pictată de la Viena,* regele e redat în costum de cavaler, cu cizme lungi, o pelerină amplă şi o secure de luptă. Personajul, mic de statură, asemenea sfinţilor din Evul Mediu timpuriu, e redat într-un uşor contrapost. Expresia chipului, prevăzut cu barbă, este destul de încremenită şi rece. Ţinuta rigidă, statică, disproporţiile anatomice, tratarea rudimentară a mâinilor, denotă o sculptură de factură modestă, un prototip din piatră tipic barocului provincial. Aşezată iniţial în apropierea Bisericii "Sfântul Ladislau", în anul 1739, statuia a fost mutată ulterior în curtea fostului Seminar teologic romano-catolic (actuala Şcoală ajutătoare de lângă Stadion). În anii '50, statuia a ajuns în proprietatea muzeului orădean, care funcţiona pe atunci în clădirea actualului Palat al Copiilor[1150]. În perioada comunistă, statuia a fost îngropată din iniţiativa unor specialişti ai muzeului (Jurcsák Tiberiu şi Nicolae Chidioşan) pentru a evita distrugerea sau dispariţia acesteia şi a rămas astfel, timp de aproape 40 de ani. În anul 1999, statuia a fost scoasă la lumină, restaurată, iar în 2000 a fost aşezată pe amplasamentul actual, în incinta Bazilicii romano-catolice, paralel cu faţada laterală, dinspre intrare, a acesteia[1151].

Alături de statuia barocă originală a *Sfântului Ladislau*, în Oradea existau

---

1148B. Nagy Margit, *Reneszánsz és barokk Erdélyben*, Bucureşti, 1970, p. 304

1149Mormântul său, devenit loc de pelerinaj în *Evul Mediu*, datorită vindecărilor miraculoase, a fost jefuit în 1565 de trupele principelui Sigismund Zápolya, trecut la unitarianism: "Corpus S. Reg. Ladisl. Cuius S. Sepulchrum, etsi sub Joanne Sigismundo Zápolya Anno 1565 violatum exstiterit" (Apud *Schematismus Venerabilis Cleri Diocesis Magno-Varadinensis L. Ritus Pro Anno 1824*, Magno-Varadini, Typis Ioannis Tichy p. 140). Relicvariul cu craniul său a fost dus la Györ, în Ungaria

1150Pengö Zoltán, *Peripeţiile unei statui*, în *Jurnal bihorean*, 29 mai 2002, p. 4

1151*Ibidem*

cel puţin două statui originale, realizate în stil baroc: o statuie a *Sfântului Nepomuc*, respectiv o statuie reprezentând *Înălţarea la cer a Mariei*, comandată de comitat şi aşezată în faţa Casei Comitatului, în anul 1735. Statuia Sfântului Nepomuc a dispărut, dar statuia reprezentând *Înălţarea la cer a Fecioarei Maria* a fost transpusă în bronz, după original, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, fiind vizibilă şi azi în curtea Bisericii Romano-catolice Olosig[1152]. Pe soclul original al statuii se mai poate vedea inscripţia cronografică în latină, redând anul 1735, indicând tema statuii, realizate la iniţiativa Comitatului Bihor (pe latura vestică a soclului: "eX sInCero /DeVotIonIs sVae/ In hVngarIae patronaM /affeCtV/; pe latura răsăriteană: "aeViternIs/ honorIbVs/ gLorIosae In/ Coelos assVmptae /deI parae /VirgInIs /posVIt/"; pe latura nordică: " CoMItatVs /bIharIensis/ IllvstrIs / VnIVersItas VaraDinI./"[1153].

Se ştie că episcopul Forgács Pál a călătorit frecvent în Italia, dar şi în Austria şi Boemia, fiind impresionat de venerarea *Sfântului Nepomuc*. Sanctificat în 1729, Ioan Nepomuc a devenit patronul şi sfântul protector al Boemiei. În secolul al XVIII-lea, cultul său s-a răspândit pe o arie largă în spaţiul Europei Centrale, însoţind direcţiile de propagare ale *Contrareformei* în teritoriul aflat sub dominaţia Casei de Habsburg. Revenit în Oradea, episcopul a ridicat o statuie a Sfântului Nepomuk în oraş[1154], lângă podul mic şi altele pe domeniul episcopal, la Pocei, Beiuş şi Barand.

Grupul sculptural alcătuit din *Sfântul Ioan Nepomuc, Sfântul Ioan al lui Dumnezeu*, respectiv *Sfântul Florian*, care încoronează portalul carosabil al fostului Spital al mizericordienilor (Str. Calea Republicii, nr. 33) perpetuează spiritul ponderat al barocului tardiv, el fiind realizat, probabil, într-o fază ulterioară inscripţiei cu anul 1799, incizată cu litere romane pe medalionul elipsoidal al porţii din lemn[1155] (Fig. nr. 137). Prezenţa Sfântului Ioan Nepomuc alături de ceilalţi doi sfinţi denotă calităţile apotropaice care i-au fost atribuite în timp. În acest sens, tradiţia despre martiriul său prin înnecare şi minunile înfăptuite la invocarea numelui său au făcut posibilă transformarea sa într-un patron al celor aflaţi în primejdie pe apă şi un sfânt protector împotriva inundaţiilor. Calamităţile din epocă (epidemii, războaie, incendii) făceau necesară invocarea unor sfinţi cu calităţi apotropaice. Prezenţa celor trei sfinţi deasupra portalului spitalului are semnificaţia de protecţie, fiind considerată un mijloc de apărare împotriva bolii, calamităţilor şi a morţii imprevizibile. Deşi datează, probabil, din prima jumătate

1152Biró József, *op.cit.*, p. 15

1153Karácsony János, *A Nagyvárad olaszi romai Katolikus plébania templom rövid története*, Oradea, 1910

1154Apud *Boldog Várad*, 1990, p. 592

1155Biró József, *op.cit.*, nota 443, p. 108

a secolului al XIX-lea[1156], apartenenţa stilistică a lucrării la barocul tardiv este evidenţiată de ţinuta destul de rigidă a corpului personajelor, modelul static de reprezentare, renunţarea la exteriorizarea ostentativă, patetică a sentimentelor. În partea dreaptă e reprezentat *Sfântul Ioan Nepomuc*, îmbrăcat conform iconografiei consacrate, în haine de canonic, cu bereta pe cap şi ţinând crucifixul în mână. Răsucirea trupului şi a braţelor sfântului, jocul faldurilor ce creează un contrast de lumină şi umbră, tipul fizionomic şi direcţia diagonală a crucifixului trimit la prototipul *Sfântului Nepomuc,* aflat pe *Podul Karol* din Praga. Realizat în 1683 de Rauchmiller şi Johann Brokoff, acest tip iconografic a cunoscut o largă difuziune şi în Transilvania. La stânga se află *Sfântul Florian*, apărător împotriva incendiilor în costum de legionar roman, ţinând stindardul, aluzie la calitatea sa de militar în provincia Noricum. La picioarele sale se află simbolul său consacrat: cofa din care varsă apă pe acoperişul unei biserici incendiate. Reţine atenţia patetismul grupului central reprezentat de *Sfântul Ioan al lui Dumnezeu* care acoperă cu o pelerină trupul gol şi emaciat al unui bolnav, aluzie la calitatea de protector al bolnavilor. Dacă chipul sfântului este destul de inexpresiv, în schimb figura şi corpul bolnavului exprimă în manieră expresionistă ideea de suferinţă. În acest sens, se remarcă capul dat pe spate, gâtul înţepenit de durere, toracele costeliv, membrele aproape lipsite de viaţă. În contrast cu calmul, seninătatea, dar şi simplitatea compoziţională a celorlalte statui, reprezentarea bolnavului este o antiteză dramatică, dezvăluind în acelaşi timp o prelucrare mai elaborată, cu mai multe axe compoziţionale[1157].

Pe faţada Bazilicii romano-catolice se aflau iniţial statui de piatră, probabil opera pietrarului orădean Travioll, care a executat toate muncile de sculptură în piatră la catedrală între anii 1777-1785[1158].

B. Ancadramente baroce de altar; sculpturi figurative în lemn; strane sculptate

Cel mai vechi ancadrament de altar de factură barocă, păstrat până astăzi în Oradea, este cel de la altarul principal din Biserica "Sfântul Ladislau", consacrat sfântului cu acelaşi nume. Realizat din lemn pictat, cu imitaţie de marmură şi elemente decorative din stuc poleit, altarul are o morfologie tipică stilului, fiind încadrat de coloane şi pilaştri prevăzuţi cu capiteluri compozite poleite. Biró József afirmă că acest altar datează din deceniul al treilea al secolului al XVIII-

---

1156 *Ibidem*

1157 Cf. Nicolae Sabău, *Sculptura barocă din Transilvania în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1992, p. 63

1158Aggházy Maria, *A barokk szobrászat Magyarországon*, vol .II, Budapesta, 1959, p. 194

lea[1159]. Antablamentul, cu denticuli poleiţi, susţine lateral două urne, realizând trecerea spre coronamentul tipic baroc, racordat prin volute şi decorat cu *putti,* capete de îngeri şi nori. În centrul frontonului, cu traseu arcuit, se află ochiul divin înconjurat de raze şi nori. În aceeaşi perioadă au fost realizate şi două din altarele laterale ale bisericii, prevăzute acum cu picturi realizate în secolul al XIX-lea de pictorul orădean Böhm Pál.

În cadrul decoraţiei sculptate de factură barocă un loc important îl ocupă ancadramentele baroce de altar provenite de la fosta Biserică a franciscanilor, aflate astăzi în Biserica romano-catolică Olosig. Toate cele şase altare au fost realizate pe baza unei combinaţii tipic baroce de marmură policromă şi stuc poleit. Altarul consacrat *Sfântului Francisc de Assissi* datează din 1742, fiind realizat pe baza donaţiei lui Makkay Francisc[1160]. Din punct de vedere compoziţional, este alcătuit din pilaştri treptaţi încoronaţi de fragmente de antablament în retrageri treptate, deasupra cărora se află doi *putti* cu gesturi patetice. Coronamentul, cu traseul marcat printr-o bandă de marmură roz alcătuită dintr-o alternanţă de curbe şi contracurbe, are câmpul decorat cu capete de *putti,* ieşind din nori argintii. În axul coronamentului se află raze poleite dispuse radial, având în centru un cap de putti. Panoul oval reprezentându-l pe *Sfântul Francisc* (semnat de Mezey Lajos) este încadrat lateral de vrejuri de acant stilizate şi împletite, poleite şi pictate. Partea superioară a pilaştrilor, în zona corespunzătoare capitelului, este decorată cu elipse baroce pictate. O morfologie asemănătoare se întâlneşte la altarul consacrat *Sfântului Ştefan.* Şi în acest caz, medalionul central, oval, este flancat de pilaştri treptaţi, decoraţi cu elipse şi încoronaţi cu fragmente de antablament din marmură. Coronamentul, cu traseul arcuit în curbe şi contracurbe, e decorat cu raze poleite dispuse în evantai. Deasupra sa se află capete de putti cu aripi poleite, ieşind din nori argintii.

Altarul *Sfintei Cruci* a fost realizat în 1750, avându-l ca donator pe Laszkovits Laszlo, vicecomite de Bihor (Fig. nr. 138). Altarul are în centru o statuie patetică a lui Iisus, răstignit pe o cruce monumentală în forma literei T, ce datează din aceeaşi perioadă cu altarul. Capul căzut pe umărul drept, pieptul puternic arcuit exteriorizează suferinţa. Capul este înconjurat de o aureolă barocă, alcătuită din raze poleite dispuse radial. Alcătuit pe baza unei combinaţii de marmură de diferite culori, altarul are o morfologie mai bogată, fiind încadrat de coloane şi pilaştri cu baze şi capiteluri compozite poleite. Deasupra antablamentului multiplu profilat sunt dispuşi doi îngeri afrontaţi cu aripi şi draperii poleite care privesc spre Iisus cu gesturi patetice. La baza crucii, într-un medalion oval, este reprezentat

---

1159Biró József, *Nagyvárad barok és neoklasszikkus müvészeti emlékei,* Budapesta, 1932, p. 7-10;
1160Karácsony János, *A Nagyvárad olaszi romai Katolikus plébania templom rövid története,* Oradea, 1910, p. 19

chipul Mariei îndurerate. O morfologie asemănătoare are altarul *Sfintei Treimi*, cu o pictură realizată de Friedrich Silcher. Tipologia coloanelor cu capiteluri compozite poleite, scoicile şi ornamentele în formă de plasă, îngerii cu gesturi patetice şi veşminte poleite sunt identice cu cele de la altarul *Sfintei Cruci*. La fel ca şi la acesta, coronamentul arcuit este surmontat de capete de *putti* ieşind din nori argintii, dar câmpul său e decorat cu ochiul divin înconjurat de raze poleite şi nori argintii. O concepţie asemănătoare e prezentă şi la altarul consacrat *Sfântului Iosif*, pictat de Mezey Lajos.

Altarul *Sfântului Anton de Padova* a fost realizat în 1750 pe baza donaţiei lui Ferdényi Francisc, comite de Bihor. Cadrul arhitectonic al altarului e prevăzut în centru cu o nişă în care e plasată o statuie a sfântului realizată în secolul al XIX-lea. Partea superioară altarului e ornamentată cu *rocaille*-uri poleite şi decoraţii fitomorfe inspirate din morfologia rococoului. Învelit în faldurile unei draperii de culoare verzuie, coronamentul altarului are în centru triunghiul poleit al *Sfintei Treimi*, înconjurat de raze poleite şi nori argintii.

Unul din cele mai originale altare baroce existente în Oradea este altarul principal din fosta Capelă a mizericordienilor (Fig. nr. 139). Dintr-o scrisoare a canonicului Gyöngyösi György către episcopul Forgács din anul 1755 se poate deduce că altarul era terminat în acel moment. Astfel, canonicul afirmă că pentru realizarea altarului principal al capelei, inclusiv a picturii cu reprezentarea *Îngerilor păzitori*, hramul bisericii, a achitat în 1755 suma de 25 de guldeni. Alcătuit din coloane şi pilaştri pictaţi în alb, altarul e decorat cu elemente vegetale în stil rococo pictate şi poleite. Deasupra antablamentului se află un fronton arcuit racordat cu volute, având în câmp o reprezentare tipic barocă a *Sfintei Treimi*. Într-un cerc de nori sunt figuraţi *Iisus*, acoperit de faldurile unei pelerine roşii, cu o cruce monumentală în mâna stângă şi *Dumnezeu-Tatăl*, care indică cu mâna spre globul pământesc pictat în albastru. Deasupra lor, printre raze poleite şi nori, planează porumbelul *Duhului Sfânt*. În opinia lui Biró József, proiectul altarului s-ar datora lui Joseph Pergler, autorul unor schiţe pentru altarele bisericii parohiale din Kosterndorf. În epistola sa, canonicul se referă de asemenea la faptul că altarul l-a avut ca model pe cel din catedrala romano-catolică a oraşului, pe atunci Biserica "Sfântul Ladislau". Analizând cele două altare, se poate constata similitudinea dintre mensele altarelor, precum şi dintre tabernacolele din lemn, pictate în alb ale celor două biserici. Dacă la Biserica "Sfântul Ladislau", tabernacolul este flancat de îngeri poleiţi, în cazul Capelei mizericordienilor, acesta este surmontat de un singur înger care ţine de mână un copil, aluzie la hramul Capelei, consacrate "Îngerilor păzitori".

Marcată de teatrul mistic şi profan, sculptura barocă este definită prin excelenţă de gesturi şi fizionomii expresive, exteriorizând emoţii şi sentimente puternice, evidente şi în sculpturile din Colecţia Episcopiei romano-catolice

de Oradea, păstrate un timp în Capela mizericordienilor, transferate ulterior în Muzeul Bazilicii romano-catolice[1161]. Patetismul fizionomiei şi al gesticii evidenţiază intensitatea trărilor interioare, de factură devoţională ale persoanelor sfinte care alcătuiau primul altar baroc al Bazilicii romano-catolice din Oradea. Artistul a imortalizat în lemn, cu maximă expresivitate fizionomică şi corporală, suferinţa paroxistică a *Fecioarei Maria*, vizionarismul *Sfântului Ioan Botezătorul* şi al *Evanghelistului Ioan*, pocăinţa *Sfintei Magdalena*, extazul *Sfintei Tereza*, devoţiunea *Sfântului Ladislau*, a *Sfintei Elisabeta* şi a *Sfântului Ştefan*. Gura întredeschisă, la fel ca privirea ridicată spre cer a ochilor, profilaţi în formă de castană crăpată, sugerează vizionarismul, în timp ce mâinile lăsate în jos într-o atitudine de neputinţă exprimă suferinţa nemărginită a Fecioarei Maria.

Realizate în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, statuile din lemn pictat şi poleit, impresionante ca dimensiuni şi reprezentare, alcătuiau primul altar principal, cu caracter monumental din Catedrala romano-catolică[1162]. Faptul că sculpturile au fost realizate de acelaşi autor sau în acelaşi atelier este confirmat de extraordinara unitate de concepţie a siluetelor, uşor serpentinate prin contrapost, gestica şi fizionomia patetică, devoţională a personajelor, identitatea de concepţie a soclurilor şi a veşmintelor, dispuse în falduri fluente cu marginile poleite.

Fizionomiile şi gesturile personajelor sunt retorice şi uşor teatrale, exteriorizând în manieră barocă trăirile emoţionale ale acestora. Se distinge prin deosebita expresivitate figura *Fecioarei Îndurerate*, probabil sculptura centrală a altarului ilustrând hramul "Înălţarea la cer a Fecioarei"(Fig. nr. 140). În acest sens, capul dat pe spate şi privirea îndurerată îndreptată spre cer, gura întredeschisă, umerii aplecaţi şi mâinile care atârnă în faţă lipsite de vlagă exprimă neputinţă şi paroxismul suferinţei. Faldurile veşmintelor, bazate pe alternanţa de albastru şi ocru sunt minuţios redate, lăsând să se întrevadă graţia şi supleţea corpului.

Un contrapost şi mai evident apare în cazul *Magdalenei* (Fig. nr. 141), cea care a spălat picioarele *Mântuitorului* cu lacrimile ei, a stat lângă cruce în ziua *Răstignirii*, fiind apoi prima care l-a întâlnit pe Iisus după *Înviere*. Prototip al femeii păcătoase transformate spiritual de Iisus, Sfânta Magdalena este reprezentată cu mâinile împreunate, în atitudine de rugăciune şi implorare a iertării divine. Chipul şi privirea aplecate în pământ exprimă pocăinţa şi umilinţa determinate de conştientizarea păcatului.

Proorocul şi propovăduitorul pocăinţei, *Sfântul Ioan Botezătorul*, e reprezentat seminud, îmbrăcat sumar în hainele din păr de cămilă (Fig. nr.

1161 Agata Chifor, *Imagine şi devoţiune barocă: fostul altar al Bazilicii romano-catolice din Oradea*, în *Familia* (red. Ioan Moldovan), nr. 9, septembrie, 2004, p. 52-54

1162 Kolba Judit, Săşianu Alexandru, *Szént Laszló és városa(1192-1992)*, Officina Nova, Budapesta, 1992

142). Corpul său scheletic, vădind cunoştinţe anatomice exacte, barba lungă şi pletele sugerează modul de viaţă ascetic. În stânga, ţine o cruce înaltă de care atârnă o banderolă cu inscripţia "Iată Mielul lui Dumnezeu", redată în maghiară. Grupul central era flancat de cei patru evanghelişti. Reprezentaţi fără simbolurile consacrate, aceştia apar înveşmântaţi în mantii şi pelerine cu marginile poleite, decorate cu steluţe. Atent studiate, fizionomiile sunt retorice, exprimând în manieră barocă vizionarismul personajelor. Iese în evidenţă Evanghelistul Ioan, ucenicul iubit de Iisus, autorul inspirat al celei de-a patra evanghelii. Acesta este reprezentat conform iconografiei tradiţionale într-unul din momentele sale de extaz mistic, cu braţele larg desfăcute şi privirea ridicată spre cer (Fig. nr. 143).

Din alcătuirea altarului făceau parte şi principalii sfinţi maghiari. Dacă celelalte personaje sunt reprezentate în veşminte ample alcătuite dintr-o combinaţie de tunici şi pelerine, regii maghiari sanctificaţi au fost înveşmântaţi în costume nobiliare, alcătuite din tunica cu găitane, prinsă la mijloc cu un brâu ţintat. Şi în acest caz, gestica şi fizionomia sunt elocvente, exprimând uimirea sau devoţiunea sinceră a personajelor. În opinia istoricului de artă Nicolae Sabău, chipurile personajelor, însufleţite de o puternică fervoare mistică, cu bărbi lungi, despicate la mijloc, cu vârfurile buclate, trimit la un model consacrat în sculptura barocă din Europa Centrală, perfecţionat de sculptorul Philipp Jakob Straub (1706-1774), activ în zona Graz, Egervár, dar şi la Bonţida, în Transilvania[1163]. Primii regi maghiari nu sunt reprezentaţi cu coroane, dar motivele decorative maghiare, inspirate de costumul nobiliar maghiar sunt un element de portretizare etnică, alături de elemente specifice de identificare ale fiecărui personaj: floarea de crin – atribut al *Sfântului Emeric*, simbol al castităţii; cizmele de vânătoare, platoşa şi pelerina roşie sunt specifice Sfântului Ladislau; barba amplă, tunica verde turcoaz trimit în mod firesc la *Sfântul Ştefan al Ungariei*, cei trei regi fiind frecvent reprezentaţi împreună. Aceleaşi motive decorative maghiare apar şi pe brâul *Sfintei Elisabeta,* reprezentată ca prinţesă de Turingia, cu coroană, rochie albastră şi pelerină verde.

Sfântul Ştefan (969-1038), fondatorul Regatului maghiar medieval, e redat cu o barbă amplă, despicată în două părţi, cu bucle răsucite, aluzie la calitatea sa de rege barbar convertit la creştinism, fiind îmbrăcat cu o tunică de culoare verde turcoaz, tivită la mijloc cu motive maghiare poleite. În picioare poartă un fel de cizme, care lasă să se vadă degetele. Mâna dreaptă, care susţine faldurile pelerinei, este adusă la piept, exprimând la fel ca şi privirea concentrată, o devoţiune profundă (Fig. nr. 144).

Acelaşi sentiment de pietate se citeşte pe figura *Sfântului Ladislau* (1046-

---

1163Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, vol. I, *Sculptura*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 160

1095), Fig. nr. 145, reprezentat conform iconografiei tradiţionale în platoşă, cu cizme lungi de vânătoare şi pelerină de culoare roşie, aşa cum apare şi în pictura de altar realizată de Joseph Vincenz Fischer. Mâna stângă, adusă la piept şi privirea exprimă amestecul de uimire şi devoţiune, determinat de apariţia miraculoasă a Fecioarei Maria.

Sfântul Emeric (c.1007-1031), cu barbă amplă, despicată în bucle cu vârfurile răsucite (Fig nr. 146) este figurat într-o tunică vişinie, prevăzută cu găitane decorate cu pietre preţioase, cizme lungi[1164] şi o pelerină albastră, decorată cu flori de crin, simbol al castităţii. Privirea aplecată în pământ, gestica mâinilor exprimă o interiorizare a devoţiunii.

Din categoria sfinţilor maghiari face parte şi *Sfânta Elisabeta* (1207-1231), reprezentată cu coroană[1165], în calitatea de regină a Regatului maghiar şi ducesă de Turingia (Fig. nr. 147). Se remarcă supleţea siluetei cu talia subţire, evidenţiată printr-un brâu cu motive florale poleite, drapajul bogat al faldurilor, privirea expresivă, braţele larg desfăcute, simbol al dăruirii totale pentru ajutorarea aproapelui. La fel de remarcabilă este figura *Sfintei Tereza,* înveşmântată sobru, într-o rochie lungă de culoare cafenie. Mâna dreaptă adusă la piept, gura uşor întredeschisă, privirea imobilă exteriorizează starea de extaz mistic pe care a experimentat-o. În dreapta ţine o inimă în flăcări străpunsă de o săgeată, simbol al sufletului cuprins de iubirea divină. Lucrările nu sunt semnate sau datate. Faptul că altarul exista în 1779, când a fost consacrată biserica, îngăduie datarea sa în ultima treime a secolului al XVIII-lea.

Din punct de vedere tipologic, statuile monumentale care alcătuiau primul altar al Bazilicii romano-catolice din Oradea trimit deopotrivă, la arhetipurile elaborate de sculptorul bavarez Ignaz Günther. Originar din Almannstein (Germania), Ignaz Günther (1725-1775) a studiat la început cu tatăl său Johann Georg Günther. Între 1743-1750 s-a format ca sculptor la München, în atelierul sculptorului de curte Johann Baptist Straub (1704-1784). A lucrat la Salzburg, Olmütz, Viena şi Mannheim, unde a studiat cu Paul Egell între 1751-1752. În 1753 a frecventat *Academia de Arte Frumoase din Viena*, unde a câştigat premiul anual al studenţilor. În 1754 şi-a deschis propriul atelier la München, rămânând în acest oraş până la sfârşitul vieţii, în 1775. Este renumit pentru sculpturile sale de altar realizate pentru biserici. Bernd Wolfgang Lindemann îl consideră cel mai important sculptor al perioadei în care a trăit, operele sale marcând apogeul sculpturii germane în stil rococo[1166]. Reprezentările *Sfinţilor Ioachim şi Ana*, realizate de Ignaz Günther, aflate în Colecţia *Muzeului Naţional al Bavariei,*

1164x x x *Szentek lexikona,* Budapesta, Dunakönv kiadó, 1994, p. 140

1165*Ibidem*, p. 87

1166Bernd Wolfgang Lindemann, *Günther Ignaz*, în *The Dictionary of Art*, vol. XIII, 1996, p. 850-852)

prezintă numeroase analogii de factură stilistică cu cele din Oradea. Astfel, exteriorizarea fizionomică a suferinţei *Sfintei Ana* este identică din punct de vedere tipologic cu cea a *Fecioarei Maria* din grupul sculptural orădean[1167]. Din punct de vedere stilistic, sculpturile sale au fost integrate în tradiţia rococoului bavarez.

Privirea cu caracter devoţional a *Sfântului Ioachim* (aflat în acelaşi muzeu), cu ochii îndreptaţi spre cer, în formă de castană crăpată,[1168] are analogii cu privirea vizionară a *Sfântului Evanghelist Ioan*. Modalitatea de tratare a bărbii şi a vestimentaţiei, prevăzută la gât cu trasee decorative poleite, asemenea unui tiv, tipologia pantofilor cu vârful ascuţit, a cizmelor şi a postamentelor este identică cu cea din reprezentările *Sfântului Evanghelist Ioan*, a *Sfintei Magdalena*, respectiv a Sfinţilor maghiari din altarul orădean. De asemenea, tipul de sandale romane din curele al *Sfintei Magdalena* este prezent şi la alte sculpturi realizate de Ignaz Günther, aflate în colecţia Muzeului Naţional al Bavariei.

Sunt similare ca şi concepţie gestica expresivă a mâinilor, limbajul emoţional ponderat al faldurilor veşmintelor, caracterul elaborat, uşor naturalist al tratării anatomiei.

Prin scenografia barocă a veşmintelor, gesturilor şi expresiilor, statuile care alcătuiau altarul Bazilicii romano-catolice constituie cel mai remarcabil ansamblu sculptural cu caracter devoţional, realizat în stil baroc din Oradea. Prin maniera de reprezentare care îmbină cu moderaţie misticismul şi patetismul baroc, grupul sculptural se integra în scopul persuasiv al acestei arte, acela de a convinge şi impresiona credinciosul, de a stimula meditaţia, de a realiza în ultimă instanţă o pledoarie în favoarea credinţei.

Spre deosebire de acestea, celelalte altare din Bazilica romano-catolică au un caracter clasicizant, reflectând preferinţa pentru sobrietate, austeritate decorativă şi simplitate specifică etapei târzii a barocului. Elementele clasicizante sunt evidente în recursul la pilaştri şi coloane cu capiteluri compozite, antablamente şi frontoane antichizante. Realizate după 1777, altarele sunt în acord cu decoraţia interioară a bisericii, creaţie a arhitectului Franz Anton Hillebrandt. Astfel, lucrările de placare cu marmură, stucatură şi poleire au fost finalizate de meşteri vienezi care au lucrat sub directa supraveghere a lui Hillebrandt. Aşa cum rezultă şi din Registrul de cheltuieli al canonicului Salamon József, lucrările de cioplire în piatră au fost realizate de sculptorul italian Travioll, stabilit în Oradea şi acceptat şi de Hillebrandt. Altarul principal al Bazilicii orădene, consacrat "Înălţării la cer a Fecioarei Maria", hramul bisericii, precum şi cele două altare laterale din braţele transeptului, au fost proiectate după anul 1777 pe baza desenelor executate de

1167Jennifer Welsch, *The Cult of St Anna in medieval and Early Modern Europe,* University of California, 2017, p.185

1168*Ibidem;* https://www.bayerisches-nationalmuseum.de/index.php?id=506&tx_paintingdb_pi%5Bp%5D=52&cHash=e5fd159fc9ff7d54866da71b37e5ae87

Hillebrandt. Alături de acestea, arhitectul vienez a mai proiectat altarul principal al Bisericii Invalizilor din Pesta, altarele Bisericii parohiale din Komárom, altarul principal al Catedralei din Szekésfehérvár. Realizat în 1774, acesta din urmă are analogii de ordin stilistic cu altarul principal al catedralei din Oradea[1169]. Realizat conform viziunii lui Hillebrandt, altarul principal din Bazilica orădeană, este prevăzut cu un cadru arhitectonic impozant, alcătuit din marmură roz şi gri (Fig. nr. 148). El se pliază pe traseul rotunjit al absidei altarului, constituind corp comun cu pereţii bisericii. Pictura altarului este flancată de pilaştri şi coloane canelate, terminate cu capiteluri compozite poleite. Acestea susţin un antablament alcătuit din arhitravă, friză nedecorată şi cornişă cu denticuli, care se arcuieşte espresiv, urmând traseul absidei. În centrul coronamentului se află un ochi de geam care luminează grupul *Sfintei Treimi,* modelat din stuc. Altarul este prevăzut cu un soclu înalt, alcătuit din elemente tipice stilului *zopf*, ca panouri rectangulare incizate în marmură, rozete şi ghirlande poleite, frunze de acant şi volute clasicizante. Pentru morfologia stilului *zopf* sunt relevante şi benzile din discuri suprapuse care încadrează pictura de altar. În spaţiul dintre coloane şi pilaştri se află statuile *Sfinţilor Ştefan* şi *Emeric,* realizate din stuc, cu veşminte tipice secolului al XVIII-lea.

Altarele transeptului, proiectate tot de Hillebrandt, ilustrează o unitate de concepţie cu altarul principal, având însă un caracter mai clasicizant. Consacrate *Sfântului Iosif*, respectiv *Sfântului Ladislau*, cele două altare sunt flancate de pilaştri cu capiteluri compozite poleite ce susţin un fronton triunghiular prevăzut cu denticuli. Paternitatea lui Hillebrandt este atestată şi prin tipologia coronamentelor, identică cu cea de la coronamentul faţadei, având însă în centru triunghiul *Sfintei Treimi,* înconjurat de raze. Din Raportul cu necesarul de cheltuieli, transcris de canonicul Salamon József, rezultă că majoritatea artiştilor şi meşterilor care au lucrat la realizarea decoraţiei interioare a bisericii erau de origine străină: “viennensi pictori”, “Stukkatori vienensi”, “Inauratori vienensi”, “Laminario Budensi”, “Marmorisatori vienensi”, “horologiario Debrezinensi”, “organifici viennensi”[1170].

Istoricul de artă Aggházi Maria consideră că toate sculpturile şi decoraţiile de la altare (statuile *Sfinţilor Ştefan* şi *Emeric* de la altarul principal, datate în 1777), grupul *Sfintei Treimi* de la acelaşi altar, amvonul cu îngeri (datat între 1780-1785), îngerii de la altarele laterale sunt creaţia sculptorului Francisc Eberhardt[1171].

1169Agata Chifor, *Oradea barocă*, Editura Arca 2006, p. 325, Fig. 72 b

1170*Arhivele Statului Oradea, Episcopia romano-catolică*, Fond nr. 3, *Acte Publico-Ecleziastice*, Dosar nr. 97

1171Agghází, Maria, *A barokk szobrászat Magyarországon* [Sculptura barocă în Ungaria], vol II, Budapesta, 1959, p. 194; Biró József, *op. cit*, p. 48, consideră că Franciscus Eberhardt este identic cu artistul local Eberhardt Ferenc, care a trăit la Arad la mijlocul secolului al XVIII-lea şi a realizat în

Acesta este trecut de două ori în Raportul cu necesarul de cheltuieli pentru finalizarea Catedralei romano-catolice, aflat la Arhivele Statului Oradea, datat la 20 octombrie 1777, transcris parţial de Biró József. În schimb, toate lucrările de cioplire în piatră de la catedrală (probabil de la ancadramentele rectangulare, profilate în piatră ale uşilor şi ferestrelor) au fost realizate de meşterul pietrar Travioll, activ în Oradea între 1777-1785[1172]. Într-un document de breaslă de la Arhivele Statului Oradea, acesta este numit "Jakabb Traviol", iar în *Registrul de cheltuieli al Episcopiei romano-catolice de Oradea* figurează de mai multe ori ca "lapicida Traviol". Foarte probabil, el este autorul celor două statui din piatră, care flancau iniţial coronamentul faţadei principale a Bazilicii.

În categoria altarelor baroce târzii se încadrează şi altarul consacrat *Sfântului Carlo Borromeo* din Capela Palatului episcopal. Realizat pe baza unei combinaţii de marmură de culoare gri şi roz provenită de la Vaşcău, altarul este flancat de pilaştri cu partea inferioară şi capitelurile poleite. Coronamentul reflectă alăturarea specific barocă dintre marmură şi stuc poleit. Astfel, pe volutele sale stau doi îngeri din stuc poleit, contemplând ochiul divin, înconjurat de îngeri, raze şi nori. Pentru morfologia barocului târziu sunt semnificative urnele şi ghirlandele poleite care îmbracă coronamentul, la fel ca şi consolele unite prin ghirlande aflate la baza picturii.

Din categoria altarelor cu decoraţii specifice stilului rococo, de importanţă excepţională ca valoare artistică şi stilistică sunt cele de la Biserica parohială romano-catolică din Mişca, remarcabile prin originalitatea şi fantezia plină de graţie a viziunii decorative.

În schimb, ancadramentele de altar de la Biserica parohială romano-catolică din Beiuş au un aspect mai sobru, predominând tendinţele clasicizante. După Biró József, decoraţia sculpturală a altarelor, la fel ca şi sculpturile cele mai reuşite de sfinţi (cum sunt cele de la altarul principal) se datorează sculptorului maghiar Hebenstreit József (1719-1783) din Pesta[1173]. Din sursele documentare valorificate de Biró József, reiese că realizarea ancadramentului altarului principal, consacrat *Sfintei Treimi* a fost încredinţată în 1770 sculptorului Hebenstreit József din Pesta, care a lucrat la acesta în colaborare cu tâmplarul Alter Antal (în document Anton Alder, n.n.). Altarul a fost finalizat în 1772 şi în acelaşi an a fost adus şi instalat în Biserica romano-catolică din Beiuş. Ancadramentul altarului principal se bazează pe o articulare proprie barocului tardiv, în cadrul căreia pilaştrii alternează cu coloane, la baza cărora sunt dispuse reprezentările sculpturale din lemn ale *Sfinţilor Petru* şi *Pavel*, cu atributele lor specifice: cheile, respectiv sabia.

1761 sculpturile Bisericii minorite din acest oraş

1172Aggházi, Maria, *op.cit.*

1173Biró József, *A Belényesi Róm. Kath. Templom, în Archaeologiai Értesitö*, XLVIII, 1935, p. 147

O viziune compoziţională similară apare la altarul consacrat Sfintei Maria, unde de asemenea, sunt dispuse două statui în faţa celor două coloane: *Sfântul Ştefan* şi *Sfântul Ladislau.*

Reprezentările sculpturale cele mai elaborate sunt cele consacrate *Sfinţilor Petru şi Pavel*, considerate de Biró József ca fiind opera autentică a lui Hebenstreit Jozsef (Fig. nr. 149). Cei doi apostoli, desculţi, sunt redaţi într-un contrapost tipic baroc al corpului, preluat de drapajul emoţional, fin elaborat al faldurilor. Fizionomiile individualizate, cu caracter portretistic, reflectă diferenţa de vârstă dintre personaje. *Sfântul Petru*, chel, cu mustaţă şi barbă albă scurtă, ţine într-o mână *Biblia* şi cu cealaltă ridică spre cer cheile, simbolul său consacrat. Veşmintele lasă vizibil parţial, pieptul său larg, cu sternul pronunţat. Prin contrast, *Sfântul Pavel* e redat mult mai tânăr, cu mustaţă şi barbă mai lungă, roşcată, cu gura uşor întredeschisă. Tipologia sa germanică, fizionomia patetică se explică probabil, prin inspiraţia sculptorului maghiar din prototipuri devoţionale elaborate în Tirol. Cu un gest teatral al mâinii drepte, el arată privitorului, asemenea unui actor dintr-o piesă de teatru sacru, subiectul reprezentat în pictura altarului central; cu mâna stânga ţine *Biblia*, respectiv sabia, simbolul său. Vizionarismul tipic baroc, dimensiunea sufletească exteriorizată fizionomic este subliniată, la fel ca în alte sculpturi realizate de Hebenstreit, prin ochii puternic adânciţi în orbite, cu arcadele pronunţate. Amândoi apostolii sunt reprezentaţi în mărime naturală, stând deasupra unui mic postament pătrat. La fiecare personaj, piciorul stâng (situat în proximitatea altarului) stă integral pe postament, în timp ce piciorul drept (exterior) îl devansează parţial, reflectând astfel echilibrul uşor instabil al contrapostului.

Corpurile, la fel de elaborate din punct de vedere anatomic ale îngerilor "somnoroşi", care încadrează frumosul tabernacol de pe mensa altarului principal, sunt considerate de asemenea de Biró József ca fiind creaţia lui Hebenstreit Jozsef. În decoraţia poleită a tabernacolului este predominant motivul volutei, utilizat, atât la decoraţia coronamentului, cât şi la încadrarea temei centrale de pe uşă-un crucifix cu trupul răstignit al lui Iisus, pe un fundal albastru, cu stele poleite. Motivul decorativ baroc, în forma unor scoici poleite suprapuse, este o aluzie la sfâşierea draperiei *Templului din Ierusalim* în momentul dramatic al morţii lui Iisus. Un miel alb, culcat deasupra părţii superioare a tabernacolului, este o aluzie simbolică la sacrificiul hristic. Pe miel se sprijină o inimă roşie, încadrată de raze poleite; inima e înconjurată de coroana de spini, iar din ea ies flăcări, aluzie la imensitatea capacităţii de iertare şi iubire divină şi la motivul tipic baroc al *Inimii lui Iisus.* Alte două volute mai mari încadrează cele două laturi ale tabernacolului.

Realizate în asociere cu tabernacolul, cele şase sfeşnice de pe mensa altarului se remarcă prin eleganţa articulării decorative. Vrejurile vegetale sinuoase, cu frunze dispuse în forma literei C, motivul *creastă de val*, elementele

florale discrete, ilustrează morfologia plină de grație a rococoului.

Pe baza caracterului elaborat al structurii compoziționale, precum și al morfologiei anatomice, redată în corelație cu exteriorizarea corporală a unor stări sufletești, considerăm că și grupul sculptural patetic al personajelor care-l plâng pe Iisus, poate fi atribuit tot lui Hebenstreit József (Fig. nr. 150). În acest sens, pledează contrapostul de mare expresivitate plastică cu care este redat corpul lui Iisus răstignit, silueta sinuoasă a Fecioarei Maria, cu chipul îndreptat în sus și o expresie de nemărginită suferință, figura întristată, cu o tipologie germanică a apostolului Ioan și a Magdalenei, redată în genunchi la baza crucii, cu corpul aplecat sub povara unei suferințe imense. Frumusețea anatomică a corpului lui Iisus, siluetele grațioase cu detalii atent elaborate, expresivitatea îngerilor care-l încadrează pe Iisus, denotă mâna unui maestru, care în cazul altarelor Bisericii romano-catolice din Beiuș nu poate fi decât Hebenstreit Jozsef (având în vedere factura patetică, intens emoțională a personajelor, dar și analogia stilistică și anatomică cu reprezentările sculpturale ale altarului principal).

În cadrul sculpturii baroce din lemn, un loc important îl ocupă stranele din fosta biserică a paulinilor din Oradea, pe care Aggházi Maria le consideră opera călugărului paulin de origine maghiară, Hertics Egyed ("laikus asztalos, fráter"), care a lucrat la acestea în Oradea, între anii 1741-1747[1174].

Tot în acest sens, Nicolae Sabău menționează *Analele Ordinului Sf. Petru Eremitul*, operă a lui Martinus Streska, din care reiese că Johann Egidius Hartich a lucrat timp de șapte ani la mobilierul bisericesc al paulinilor din Oradea, el fiind un cunoscător al gravurilor publicate de călugărul paulin Mathias Fuhrmann (1697-1773) în cărțile consacrate vieții Sfântului Paul Eremitul[1175]", cum este și cea din anul 1732[1176]. Istoricul Bunyitay Vincze consideră că autorul relifurilor sculptate ar fi renumitul sculptor Hebenstreit József, aflat în serviciul ordinului paulin, autorul reliefurilor sculpturale de aceeași factură din Biserica Universității (fosta paulină) din Budapesta[1177].

Panourile figurative de pe parapetul stranelor cuprind scene inspirate din viața *Sf. Paul* (din Teba, Egipt), "primul eremit" (228-341), de la care provine și numele ordinului paulin, înființat în Ungaria în secolul al XIII-lea, după regula *Sfântului Augustin*. Rafinamentul, bogăția detaliilor, impresia de grație, care se desprinde din gestica, fizionomia și vestimentația pesonajelor trimit la morfologia expresivă a rococoului. În primul relief sfântul e reprezentat în

1174Aggházy Maria, *A barokk szobrászat Magyarországon*, vol. II, Budapesta, 1959, p. 194
1175Mathias Fuhrmann, *Decus solitudinis sive vita et obitus Divi Pauli Thebei*, Viennae, 1732; Mathias Fuhrmann, *Acta sincera Sancti Pauli Thebaei Primi Eremitae*, Neostadii Austriae, 1760
1176Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, vol I, *Sculptura*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 156-157
1177Bunyitay Vincze, *op. cit*., p. 266

mijlocul deşertului, unde se refugiase pentru a scăpa de persecuţia guvernatorului Decius. Paul şi îngerul care-l protejează, îmbrăcaţi în tunici scurte şi cu sandale romane în picioare, sunt surprinşi într-o conversaţie animată, amprenta rococoului fiind evidentă în gestica expresivă şi graţia juvenilă a personajelor. În acest sens, pălărioara cochetă purtată de tânăr face parte din recuzita vestimentară a stilului. În cel de-al doilea relief este ilustrată scena ispitirii sfântului de către diavol- o figură hibridă, cu corp de om, aripi de liliac şi coadă de bovideu. Respins de sfânt, demonul e reprezentat căţărându-se pe stânci. În cea de-a treia scenă, Sfântul Paul e reprezentat rugându-se, îngenunchiat în faţa unei cruci primitive, înjghebată din doi buşteni legaţi. Patru diavoli mici şi caraghioşi, cu labe de câine şi aripi de Nyctalus sunt reprezentaţi fugind îngroziţi prin văile din stânga. În scena următoare, sfântul este reprezentat cu mâna dusă la piept şi un genunchi plecat, într-un gest de adâncă devoţiune. Starea de beatitudine e determinată de prezenţa îngerului care îi aduce un coş cu flori şi a celor trei *putti,* care se întrevăd printre nori. În următorul relief, ascetul e surprins în momentul în care se vede nevoit să-şi lepede hainele zdrenţuite. În continuarea acestei secvenţe, în registrul următor îşi fac apariţia putti drăgălaşi, aducându-i sfântului frunze de palmier în vederea confecţionării unor haine noi. Peisajul, alcătuit din stânci, palmierul şi norii expresivi de deasupra alcătuiesc un fundal scenografic. Scena împletirii hainelor de sfânt, reprezentat de data aceasta cu un chip maturizat, încadrat de o barbă scurtă, este deosebit de realistă. În următorul cadru apare corbul care-i aduce raţia zilnică de pâine pustnicului îmbătrânit. Panoul următor surprinde o viziune a sfântului. Reprezentat într-o atitudine tipic barocă de devoţiune, sfântul e îndreptat spre un înger ce ţine în mână crucea, ramura şi coroana de palmier, simbol al răsplătirii divine a sfinţilor. În fundal, este reprezentat corbul cu pâinea în cioc, iar la dreapta jos, leul credincios. În al nouălea relief e reprezentat sfântul îmbrăcat în noile haine din frunze de palmier, rugându-se la baza crucii. Cea de-a zecea scenă ilustrează apariţia sfântului în faţa Fecioarei Maria şi a copilului Iisus (Fig. nr. 151). Reţine atenţia plasticitatea drapajului bogat al veşmintelor Mariei, ovalul frumos al feţei acesteia precum şi expresivitatea sfântului, pe al cărui chip se citeşte un sentiment de profundă devoţiune. Relieful următor schimbă cadrul iconografic legendar, reprezentându-l pe Sfântul Antonie cel Mare (251-356), alt eremit al Egiptului, dormind într-o peşteră săpată între conglomerate stâncoase. În planul celest e figurat un înger cu aripile desfăcute, care, printr-un gest imperativ, îl îndeamnă să pornească în căutarea bătrânului Paul. În panoul următor, Paul, îmbrăcat în veşmintele ţesute din palmier, e reprezentat meditând în faţa peşterii; în apropierea sa pe stânci, stă corbul, iar în partea stângă, leul. Panoul următor ilustrează întâlnirea din deşertul egiptean a lui Anton Eremitul cu un satir care-l

va conduce la peştera lui Paul[1178]. Fundalul este reprezentat prin conglomerate de roci poliedrice, nori expresivi, un palmier şi un laur. Anton arată cu o mână spre cer, iar cu cealaltă strânge toiagul. Scena continuă în relieful următor, al 14-lea, în care Anton, desculţ şi cu hainele zdrenţuite, e reprezentat prăbuşindu-se în faţa uşii lui Paul. Registrul următor ilustrează întâlnirea dintre cei doi sihaştri, plasaţi pe două stânci de formă piramidală. Fizionomia şi gestica expresivă sugerează bucuria întâlnirii. De sus, din nori, coboară corbul, aducând în cioc o pâine uriaşă. În ultimul relief e reprezentată împărţirea rituală a pâinii. Scena, la care asistă şi corbul, e plasată pe fundalul unor palmieri stilizaţi şi nori decorativi. Scenele figurative sunt despărţite de cadre rectangulare, decorate cu *rocaille*-uri articulate de inflorescenţe. Morfologia rococoului e evidentă şi în platbandele alcătuite din vrejuri şi flori mărunte ce încadrează, la fiecare bancă, cele trei panouri[1179]. O morfologie asemănătoare se întâlneşte şi la stranele realizate pentru fosta Capelă a spitalului mizericordian din Oradea, aflate acum în Biserica romano-catolică Olosig.

Tot în stil rococo sunt realizate grilajele traforate de le ferestrele navei, precum şi parapetul tribunei ce adăposteşte orga. Îndeosebi acesta se remarcă printr-o mare expresivitate a *rocaille*- urilor traforate în lemn (Fig. nr. 152).

c.Amvoane baroce romano-catolice

În unele cazuri, alegoriile sunt redate în manieră sculpturală, participând la definirea laturii emoţionale şi scenografice a barocului, cum este cazul grupului sculptural patetic ce decorează coronamentul de amvon provenit de la fosta Biserică franciscană din Oradea[1180], unul din cele mai frumoase din Transilvania.

Realizat în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, amvonul are o bogată decoraţie sculptată, reflectând morfologia mai dinamică a barocului matur. Decoraţia sculptată a coronamentului ilustrează tema *Triumfului creştinismului pe întreg globul*, frecventă în arta religioasă barocă marcată de spiritul *Contrareformei*. Realizarea amvonului a fost susţinută financiar de Beothy Mihaly, opera sculpturală costând 790 de florini[1181].

1178*Legenda Aurea* (c. 1260) relatează *Vizita Sfântului Antonie cel Mare la Sfântul Paul Eremitul*. Astfel, *Sfântul Antonie*, la 90 de ani, a pornit în căutarea Sfântului Paul Eremitul, care avea 113 ani. Un centaur şi un satir i-au indicat drumul. Cei doi bătrâni s-au îmbrăţişat, iar corbul le-a adus în cioc două bucăţi de pâine (Apud James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, 1974, p. 22)
1179Cf. Nicolae Sabău, *Sculptura barocă din Transilvania în secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1992, p. 106-109
1180Azi în Biserica romano-catolică Olosig
1181Karácsony János, *A Nagyvárad olaszi római katolikus plébániatemplom és plébánia rövid tőrténete,* Oradea, 1884, p. 8

Pe marginile coronamentului, dar şi la baza unui glob pământesc, sunt dispuse patru femei cu gesturi patetice şi draperii poleite-alegorii baroce ale continentelor (*Europa, Asia, America, Africa*), ilustrând triumful creştinismului în întreaga lume. Ca şi în fresca realizată de Andreea Pozzo pe bolta Bisericii "San Ignazio" din Roma, alegoriile feminine simbolizează dimensiunea universală a misonarismului iezuit, politica de mondializare a creştinismului, ce constituia obiectivul prioritar al activităţii *Ordinului iezuit*[1182]. În vârful compoziţiei piramidale se află Iisus, în mărime naturală, desculţ, stând în picioare deasupra unui glob pământesc pictat în albastru. Înveşmântat în haine poleite, Iisus arată cu o mână spre cer, iar cu cealaltă susţine o cruce monumentală, simbol al răscumpărării universale, al sacrificiului pentru mântuirea neamului omenesc.

Compoziţia este întregită cu volute, rocaille-uri poleite, capete de *putti*, nori argintii, frunze de acant. Considerat de Nicolae Sabău "cel mai bogat din sculptura barocă transilvăneană"[1183], coronamentul amvonului se individualizează prin scenografia barocă a compoziţiei, gestica patetică a personajelor, expresivitate fizionomică, drapajul emoţional al faldurilor, asocierea tipic barocă, cu efect decorativ, dintre materiale diferite ca marmură, stuc, lemn policromat şi poleit (Fig. nr. 153). Cupa amvonului, cu traseul arcuit în curbe şi contracurbe, e decorată cu *rocaille*-uri poleite care încadrează mici scene. În panoul central se află o femeie cu un copil nud, alegorie a *Milei*. Amvonul a fost realizat prin 1750 pe baza donaţiei lui Beöthy Mihály, vicecomite de Bihor şi susţinător al ordinului franciscan. Iniţialele sale sunt înscrise în cartuşul situat la baza cupei amvonului[1184] În aceeaşi perioadă a fost realizat şi amvonul din lemn, pictat în alb şi albastru al Capelei mizericordienilor (Fig. nr. 154). Pe cupa amvonului sunt adosate animale sculptate, simboluri ale evangheliştilor: leul pentru Evanghelistul Marcu, taurul înaripat, simbol al Evanghelistului Luca şi îngerul, simbol al Evanghelistului Matei. Acvila, simbol al Evanghelistului Ioan, este reprezentată stând cu aripile desfăcute deasupra globului pămîntesc situat în vârful baldachinului. Toate figurile au în faţa lor sau stau deasupra *Sfintei Scripturi*, exprimând calitatea de simboluri ale inspiraţiei şi revelaţiei divine.

O concepţie mai sobră se întâlneşte la amvonul din Biserica parohială "Sfântul Ladislau" din centrul oraşului. Apartenenţa acestuia la barocul târziu este evidentă în unele trăsături clasicizante, ca recursul exclusiv la liniile drepte. Realizat din lemn pictat în verde pal, amvonul este prevăzut cu ornamente poleite, reprezentând ove, rozete, palmete, vrejuri de acant şi ghirlande. Panourile rectangulare ale parapetului au în centru scene din *Noul Testament*: *Iisus şi copiii,*

1182H. Yannou, *Iezuiţii şi Compania*, Editura Nemira, 2008, p. 207

1183Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, vol. I, *Sculptura*, Editura Dacia, 2002, p. 175

1184Biró József, *Nagyvárad barok és neoklasszikkus müvészeti emlékei*, Budapesta, 1932, p.14

Iisus şi femeia păcătoasă, Iisus şi samariteanca. Baldachinul este prevăzut cu un mic fronton semicircular în câmpul căruia se află *Tablele Legii*. Frontonul este flancat de două urne clasicizante, fiind surmontat de un înger trompet cu veşminte şi aripi poleite.

Realizat spre sfârşitul secolului al XVIII-lea (1780-1785, după Biró József) amvonul din Bazilica romano-catolică este un exemplu tipic pentru morfologia stilului *zopf*. Alcătuit din marmură roz, amvonul se caracterizează prin sobrietate structurală şi decorativă. Pentru tipologia stilului sunt relevante ghirlandele din stuc poleit care atârnă la baza cupei, formând coroniţe. Panourile parapetului sunt decorate sobru cu ramuri de palmier împletite şi poleite. Baldachinul e prevăzut cu stucaturi, reprezentând *putti* în atitudini variate, cu gesturi patetice. Îngerii susţin *Tablele Legii*, o ancoră şi o inimă, simbol al virtuţilor teologale (Fig. nr. 155). Acest amvon a fost realizat ulterior, iniţial existând un alt amvon, sculptat în lemn, realizat tot după proiectul lui Hillebrandt[1185] . În *Inventarul Catedralei romano-catolice din anul 1757,* de la Arhivele Statului Oradea, este menţionat "ciborium inauratum" , referire la coronamentul decorat cu sculpturi poleite al acestui amvon, transferat probabil într-o altă biserică[1186]. În acelaşi document sunt menţionate şi alte relicve preţioase şi obiecte de cult: "Particula Sancto Crucis in pacificali- Forgách, Monstrantia...una pretiosa Pollentaria, Stella pro S. Ioannis Nepomuceni, Radius pro Statua S. Ladislai, Crucifixus ex plumbo Forgách, Crucifixus et diversibus lapidibus pretiosa Forgách"[1187] .

Se remarcă deopotrivă, morfologia barocă a orgilor din fosta Biserică paulină (azi Biserica romano-catolică premonstratensă), de la Biserica "Sfântul Ladislau" din Cetate şi îndeosebi de la Bazilica romano-catolică, creaţie a vienezului Fridolin Festl.

În Raportul cu necesarul de cheltuieli pentru finalizarea Bazilicii romano-catolice din Oradea, datat la 20 octombrie 1777, aflat la Arhivele Statului Oradea, sunt menţionaţi "Organifici viennensi"(nr. 259), pentru a căror muncă s-au prevăzut 500, respectiv 400 de florini renani[1188].

d. Influenţe ale decorului sculptural baroc în bisericile româneşti

Influenţele baroce s-au exercitat, în secolul al XVIII-lea şi în prima jumătate a secolului al XIX-lea, în mediul românesc, ortodox şi greco-catolic, care s-a racordat prin formule specifice la noul stil artistic, adaptându-l programului

---

1185*Ibidem*, p. 48

1186Arhivele Statului Oradea, *Acte Publico-Ecleziastice*, Fasc. VIII, inv. 58, fila 19, *Inventarium rerum Cathedralis Ecclesia M. Varadiensis Anno, 1757*

1187*Ibidem*, fila 21

1188*Arhivele Statului Oradea*, *Episcopia romano-catolică*, Fond nr. 3, *Acte Publico-Ecleziastice*, Dosar nr. 97

arhitectural şi temelor tradiţionale, de factură bizantină. Un capitol important în sfera simbiozelor dintre Orient şi Occident, bizantinism şi baroc îl constituie arta mobilerului bisericesc, îndeosebi a iconostaselor româneşti din secolul al XVIII-lea şi prima jumătate a secolului al XIX-lea. Un aspect aparte îl constituie cel al iconostasului Catedralei greco-catolice din Oradea, pictat în 1892 de Antal Szirmai, încadrabil, la fel ca pictura plafonantă a bisericii, stilului neobaroc.

La nivelul decoraţiei sculpturale a iconostaselor, împrumuturile stilistice se concretizează în motive decorative tipice stilului: cartuşe, panglici dispuse în formă de draperii şi coroniţe, volute, cornişe cu denticuli, ghirlande, rozete, urne, alternanţa de curbe şi contracurbe, baldachinuri, capiteluri compozite poleite, *entrelacs*-uri.

Arhitectura iconostaselor ilustrează viziunea barocă prin profilarea pe trei registre, despărţite prin cornişe cu denticuli. Amprenta barocului este vizibilă în prezenţa curbelor şi a contracurbelor, tendinţa de a ovaliza formele icoanelor de la registrele superioare, ritmarea prin cartuşe şi ghirlande tipice stilului, colonete îmbrăcate în vrejuri poleite, capiteluri poleite, mobilier cu imitaţie de marmură.

Emblemă a stilului baroc, voluta apare ca element decorativ de racordare şi reliefare, la coronamentele iconostaselor, amvoanelor, stranelor. Mai ales la decoraţia sculpturală a mobilierului bisericesc din Biserica ortodoxă "Sfinţii Arhangheli", voluta este frecvent folosită şi figurează la toate componentele ansamblului. Aici întâlnim coronamente tipic baroce, racordate prin volute, atât la iconostasul mare, cât şi la iconostasul mic, unde încadrează o icoană centrală, susţinută de două colonete şi pictată pe ambele feţe. Cele două strane din biserică sunt prevăzute şi ele cu coronamente baroce, arcuite în curbe şi contracurbe, flancate de urne poleite. Volute geometrizate apar şi la coronamentul de iconostas al Bisericii cu Lună, respectiv la tronul arhieresc din Velenţa.

Elementele baroce se insinuează deopotrivă, în decoraţia interioară şi exterioară a bisericilor, unde pereţii sunt ritmaţi prin capiteluri compozite poleite, cu tipologii variate: capiteluri compozite cu trandafiri la Biserica ortodoxă din Velenţa, respectiv capiteluri compozite, alcătuite din vrejuri de acant şi volute ionice, la Biserica cu Lună. Stucată şi poleită, rozeta revine frecvent în decoraţia interioară a Bisericii cu Lună, fiind întâlnită deopotrivă, în decoraţia iconostasului şi a amvonului. Baldachinul care protejează simbolic icoana *Încoronării Preacuratei de Sfânta Treime* este decorat în interior cu rozete poleite pe un fond albastru. Rozete proeminente, stucate şi poleite, respectiv pictate, decorează bolţile Bisericii cu Lună. Motivul cercurilor împletite apare în decoraţia exterioară şi interioară a Bisericii cu Lună. O friză alcătuită din *entrelacs*-uri şi rozete decorează faţada principală a acestei biserici, fiind situată la baza aticii. Bolţile bisericii sunt decorate şi ele, cu *entrelacs*-uri pictate şi poleite.

Un element inedit în decoraţia iconostasului Bisericii cu Lună îl constituie

apariţia baldachinului, alăturat iconostasului. Atunci când este integrat în structura iconostaselor, baldachinul are menirea de a reliefa sau de a proteja simbolic elementele investite cu cea mai mare sacralitate, în cazul de faţă icoana centrală cu tema "Încoronarea Preacuratei de Sfânta Treime", respectiv icoana "Plângerii lui Iisus". Încoronată de un baldachin mai mic, racordat prin volute poleite, el constituie axul de simetrie şi subiectul de maximă semnificaţie spirituală al registrului următor. Asemenea coroanelor imperiale, aluzie la stăpânirea habsburgică, coronamentele în formă de baldachin simbolizează, în cazul tronurilor episcopale, gradul ierarhic superior.

La fel de frecvent este motivul baroc al draperiei, prezent la iconostase, tronuri episcopale, strane. Draperia poleită, divizată în două bucle, încadrează frecvent teme dramatice, ca şi "Coborârea de pe Cruce" la iconostasul din Velenţa, respectiv "Plângerea lui Hristos" la iconostasul Bisericii cu Lună, fiind o aluzie tipic barocă la episodul biblic al ruperii draperiei de la Templul din Ierusalim, în momentul morţii lui Iisus. Baldachinul *Sf. Epitaf*[1189], care simbolizează *Mormântul Domnului* şi este destinat special *Prohodului* din Vinerea Mare, e prevăzut de asemenea, cu o imitaţie de draperie neagră cu franjuri aurii.

Coroana imperială roşie, cu draperie despicată în două bucle, care încadrează Crucea cu molenii, în punctul cel mai înalt al iconostasului, este o aluzie la calitatea lui Iisus răstignit de adevărat Rege şi Împărat al cerurilor.

Cel mai relevant exemplu pentru asimilarea influenţelor baroce tardive în decorul sculptural ortodox este "ansamblul artistic baroc" aflat în Biserica ortodoxă din cartierul Velenţa, cu hramul "Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavril". Databil spre sfârşitul secolului al XVIII-lea (c. 1779), iconostasul bisericii este considerat una din cele mai importante realizări din întreaga zonă de vest a ţării. Elementul definitoriu al acestuia îl constituie o expresivă şi somptuoasă ornamentaţie vegetală, traforată şi poleită, realizată în stil *rococo,* în combinaţie cu elemente specifice stilului *zopf.*

Decoraţia sculptată a iconostasului a fost realizată, la fel ca şi amvonul, scaunul episcopal şi stranele Axente şi Iosif Pilthauer în 1779, aşa cum reiese dintr-un document publicat de cercetătorul Florian Dudaş[1190]. Actul menţionează întrunirea unei "adunări de obşte" în reşedinţa episcopală din Velenţa pentru a stabili suma datorată lui Iosif Pilthauer în vederea finalizării iconostasului,

---

1189*Epitaf* = pânză de in, mătase sau catifea pe care este brodată, pictată sau imprimată icoana *Plângerii* şi înmormântării lui Hristos; Baldachinul se întrebuinţează la slujba vecerniei din Vinerea *Patimilor*, când e scos în mijlocul bisericii şi la slujba Prohodului din seara aceleiaşi zile, când e purtat în procesiune în jurul bisericii; epitaful simbolizează trupul mort al lui Hristos, iar baldachinul pe sub care trec credincioşii, *Mormântul Domnului*

1190Florian Dudaş, *Odoarele vechii catedrale ortodoxe a Bihorului. Cea mai veche bibliotecă românească din Oradea,* Editura Lumina, 2005, p. 11

scaunului episcopal şi amvonului, lăsate neterminate de Axente Pilthauer: “În anul 1779, luna lui Mai, 20 de zile, adunare de obşte s-au făcut în Varad Velenţa, în rezidenţia episcopească, pentru munca sau lucrul Templi sau fruntariul bisericii, scaunul episcopului şi Predicantie. Cum că l-au pogodit pre Iosif Piltaurer să facă şi să gate tot lucrul rămas cu cinste pentru 500 de R fl., iar lui Axentie să să scrie îndărăpt răspuns, ca să nu aibă a usteni la Oradea Mare”[1191].

Afirmându-se predominant la nivelul morfologiei sculpturale sau decorative, *rococoul* a fost prezent sporadic în Transilvania, integrându-se organic în lumea de forme a Barocului. Datorită ornamentaţiei exuberante şi inedite, originale (provenite de la sfârşitul secolului al XVIII-lea), iconostasul mare al Bisericii ortodoxe “Sfinţii Arhangheli” din Velenţa este considerat unul din cele mai frumoase din întreaga zonă de vest a ţării.

În structura iconostasului se constată o simbioză între programul tematic bizantin al dispunerii în registre şi noile influenţe decorative ale barocului, rococo-ului şi stilului *zopf* (Fig. nr. 156). Arhitectura iconostasului e prevăzută cu colonete elegante, subţiri, adosate, terminate cu capiteluri compozite stilizate. Fusul acestora este înfăşurat într-o fină ţesătură vegetală poleită, care-l îmbracă în spirală cu trandafiri şi frunze dispuse ritmic. Se poate remarca fineţea decoraţiilor, alcătuite din vrejuri, flori şi frunze de acant, dispuse în ritmuri sinuoase, formând ghirlande, coroniţe, panglici şi cartuşe tipice în jurul icoanelor. Poleite şi traforate în lemn de tei, asociate cu panglici din frunze de laur, dispuse în formă de coroniţe şi draperii, ghirlandele florale integrate în decoraţia iconostaselor din Velenţa sunt cele mai somptoase şi expresive din ansamblul iconostaselor orădene provenite din epoca barocă. Ele îmbină morfologia exuberantă a rococoului, cu traseele în formă de coroniţe şi bucle ale stilului *zopf*, fiind prezente, atât la iconostasul mare, la despărţitorul care delimitează “Biserica femeilor”, cât şi la cele două strane. Elementele decorative tipice certifică apartenenţa mobilierului bisericesc la faza tardivă a barocului, corespunzătoare ultimelor două decenii ale secolului al XVIII-lea.

De dimensiuni mai mari, cu rame rectangulare, arcuite în manieră barocă, icoanele împărăteşti sunt delimitate, două câte două, prin cartuşe baroce deosebit de expresive, cel central fiind situat deasupra uşilor împărăteşti, iar celelalte două, deasupra uşilor diaconeşti. Acestea sunt încadrate de graţioase ghirlande, alcătuite din trandafiri şi vrejuri de acant. În partea inferioară, ghirlande mai subţiri, din frunze de laur, sunt dispuse, asemenea panglicilor stilului *zopf*, în trasee ce formează bucle şi coroniţe. Se remarcă deopotrivă, medalioanele elipsoidale din registrul prorocilor, integrate organic într-un traseu sinuos, de factură rococo, ce formează C-uri şi creste de val.

1191 Apud Florian Dudaş, *Românii din Oradea în epoca Luminilor*, Oradea, 1996, p. 178

Ghirlandele subţiri, dispuse la baza icoanelor din registrul apostolilor şi prorocilor se metamorfozează de asemenea, în coroniţe şi panglici, tipice stilului *zopf*.

Relevanţa icoanei centrale reprezentând *Coborârea de pe Cruce* este subliniată, din punct de vedere al ornamental, prin intermediul unui coronament, alcătuit din draperie poleită, nori şi raze ce încadrează triunghiul divin, racordat prin volute baroce. Icoanele de la uşile împărăteşti au un traseu tipic baroc, în formă de vioară.

Fineţea decoraţiilor alcătuite din vrejuri, flori şi frunze de acant, dispuse în ritmuri sinuoase formând ghirlande, coroniţe, panglici şi cartuşe tipice, prezintă analogii cu iconostasul Bisericii "Blagovestenska" din Szentendre şi cu alte iconostase elaborate în ambianţa mediului ortodox sârb din Banat, respectiv Ungaria. Şi aici întâlnim aceleaşi medalioane elipsoidale, tipic baroce, cartuşele expresive, cu decoraţii traforate şi poleite, alcătuite din ghirlande florale şi vrejuri vegetale.

Dintre elementele decorative cu funcţie simbolică, la iconostasul din Velenţa, se remarcă preluarea motivului baroc al *Tetragramei*. Înscrisă în triunghiul poleit, ea încoronează axul central din partea superioară a iconostasului, veghind tainic icoana centrală a "Coborârii de pe cruce". Traforat pe fond poleit, numele sfânt este un substitut al prezenţei *Tatălui* ceresc, care a îngăduit sacrificiul hristic pentru a răscumpăra păcatele omenirii. O altă temă privilegiată a barocului, *Arma Christi*[1192], este redată cu rol simbolic la coronamentul acestui iconostas, încadrând Crucea cu molenii. Transpuse sculptural, *Arma Christi* reflectă o modalitate de sugestie a *Patimilor* lui Iisus prin intermediul obiectelor simbolice ale supliciului, asociate, în manieră barocă, reprezentărilor picturale cu acelaşi subiect.

Trecerea de la pronaos la naos este marcată printr-un frumos despărţitor din lemn traforat, sculptat şi poleit (Fig. nr. 157), ce delimitează pronaosul, menţionat ca "Biserica femeilor". Sprijinit central pe două colonete, "iconostasul mic" este decorat cu 19 icoane pictate pe ambele feţe, încadrate în medalioane elipsoidale, cu o morfologie graţioasă şi aerată, specifică rococoului. Similară cu cea a iconostasului, ea este alcătuită din elemente vegetale sinuoase, dispuse în ghirlande şi coroniţe, ce alcătuiesc în partea superioară o adevărată dantelărie de cadre traforate, sculptate şi poleite.

Un element specific al structurii sale este aspectul sinuos şi ondulatoriu al elementelor vegetale, ritmate în ghirlande ce formează panglici şi coroniţe. Această ţesătură vegetală îmbracă din loc în loc, medalioane ovale, pictate cu chipurile

---

1192*Arma Christi*, denumire generică pentru ansamblul obiectelor folosite în timpul *Patimilor* lui Iisus: crucea *Răstignirii*, coroana de spini, ciocanul şi piroanele, suliţa cu care a fost străpuns, trestia cu buretele înmuiat în oţet, coloana de care a fost legat

unor sfinţi şi sfinte creştine, încadrate de vrejuri, panglici şi motivul "creastă de val". În partea superioară, traseul despărţitorului are un ritm ondulatoriu baroc, iar partea inferioară, dinspre pronaos este prevăzută cu icoane dispuse în medalioane rotunde, cu registrele delimitate prin console poleite.

Coronamentul, dar şi partea inferioară sunt prevăzute cu icoane dispuse în medalioane rotunde sau ovale şi încadrate de vrejuri asimetrice.

În partea centrală, două colonete îmbrăcate în ghirlande delimitează trecerea dintre pronaos şi naos şi susţin în partea superioară un cartuş baroc. Pictat pe partea dinspre intrare cu *Învierea Domnului* în manieră occidentală, iar pe partea opusă, dinspre naos, cu *Înălţarea Domnului*, acesta este racordat prin expresive volute baroce.

Amvonul se remarcă prin aceeaşi decoraţie graţioasă, alcătuită din ghirlande poleite (Fig. nr. 158). Ele încadrează pânza din dreptul pupitrului, cu reprezentarea *Sfântului Apostol Pavel*, dar şi icoanele parapetului şi cupei, reprezentând sfinţii ierarhi ai Bisericii răsăritene (*Sfântul Vasile cel Mare, Sfântul Grigorie, Sfântul Chiril*), respectiv cei patru evanghelişti cu atributele lor.

Tronul arhieresc (Fig. nr. 159) se remarcă prin eleganţa decorului vegetal poleit, dispus în spirală, care îmbracă colonetele, baldachinul şi icoana pe pânză cu reprezentarea *Sfântului Ioan Gură de Aur*. Plasticitatea rococo-ului este vizibilă şi în concepţia celor două sfeşnice de lemn, sculptate şi poleite, alcătuite din vrejuri cărnoase şi trandafiri dispuşi în jurul unui lujer central.

Stranele sunt de asemenea originale, fiind ornamentate cu coroniţe, alcătuite din frunze de laur poleite.

O morfologie aparte, specifică barocului brâncovenesc, este ilustrată de mobilierul Bisericii ortodoxe din Vadu Crişului, realizat la sfârşitul secolului al XVIII-lea pentru Catedrala unită "Sfântul Nicolae" din Oradea (Fig. nr. 160). Deasupra icoanelor împărăteşti, încadrate de colonete cu vrejuri vegetale, se află o arhitravă somptuoasă, decorată cu flori, fructe, animale reale şi fantastice, ce încadrează medalioane pictate cu portretele Sfinţilor Părinţi ai Bisericii. Sub registrul icoanelor prăznicare se află o friză de ghirlande, pe fondul decorat cu volute. Icoanele prăznicare sunt încadrate de mici colonete, fiind aşezate sub arcade în plin cintru, ale căror timpane sunt împodobite cu capete de îngeri. Friza de ghirlande se repetă şi sub registrul imediat următor, ce reprezintă pe cei doisprezece apostoli aşezaţi pe tronuri. După acest registru urma probabil, un al treilea ce reprezenta proorocii, dar la mutarea iconostasului în Biserica ortodoxă din Vadu Crişului, s-a renunţat la acesta, din motive de spaţiu. Astfel, coronamentul a fost aşezat direct deasupra registrului cu apostolii.

În sculptura iconostasului de la Vadu Crişului regăsim un limbaj decorativ variat, în care reţine atenţia exuberanţa vegetal-florală tipică „barocului" post-brâncovenesc. Îndepărtându-se de ornamentul geometric-abstract, acest stil

continuă moştenirea artei brâncoveneşti prin aceeaşi manieră liberă şi mai realistă, în care temele şi maniera de tratare imită universul naturii[1193]. În acest sens, şi la iconostasul din Vadu Crişului se remarcă predominanţa ornamentaţiei cu caracter vegetal, bazată pe vrejul de acant dispus în ondulaţii meandrice, ce transpun formele din natură. Influenţa stilului brâncovenesc se reflectă şi prin prezenţa unor motive animaliere tipice, ca vulturul bicefal, pelicanul ce-şi sfâşie pieptul pentru a-şi hrăni puii, păsări afrontate cu vrejuri în cioc, capete de leu, balauri stilizaţi cu cozile răsucite. Definit prin supraabundenţă decorativă, "barocul" post-brâncovenesc, ilustrat de iconostasul din Vadu Crişului, prezintă analogii cu decoraţia sculpturală a iconostasului din Catedrala unită din Blaj. Aşa cum consideră istoricul de artă, Acad. Marius Porumb, "ampla tâmplă de la Vadu Crişului, bogat împodobită cu sculptură, aminteşte de iconostasul catedralei din Blaj, fiind posibilă realizarea ei de către acelaşi atelier de sculptură"[1194]. În special morfologia decoraţiei de la fiecare registru pledează în favoarea realizării iconostaselor în acelaşi atelier de sculptură. Astfel, icoanele prăznicare, dreptunghiulare, sunt încadrate de colonete elegante, îmbrăcate în vrejuri poleite şi surmontate de capete de îngeri cu aripi ce se înscriu în traseul semicircular al unui arc.

Iconostasul de la Vadu Crişului şi cel al Catedralei unite din Blaj au în comun ornamentaţia vegetală fină, având aspectul unei dantelării poleite, alcătuită din vrejuri de acant şi viţă-de-vie împletite, ajurate şi traforate, precum şi o serie de motive zoomorfe: vulturul bicefal, păsări şi animale afrontate, balauri stilizaţi cu cozile răsucite care flanchează crucea cu molenii. În ambele cazuri, se constată aceeaşi coexistenţă armonioasă dintre universul naturii şi elemente împrumutate din morfologia barocului, ca îngeri rampanţi, ce susţin o coroană deasupra unor mici medalioane cu chipurile proorocilor, precum şi capete de îngeri cu aripi. Similară este şi concepţia uşilor împărăteşti, alcătuite în ambele cazuri, din vrejuri de acant dispuse în trasee sinuoase, ce formează opturi şi se transformă în partea superioară în capete de păsări stilizate, cu vrejuri în cioc. Uşile împărăteşti sunt încadrate de un coronament somptuos, traforat şi poleit, alcătuit din elemente vegetale împletite, având în centru motivul acvilei bicefale. În ambele cazuri, vrejurile de flori şi frunze încadrează opt mici panouri, aşezate în arcade înfăţişând *Buna Vestire* şi patru prooroci mesianici. La Vadu Crişului, de o parte şi de alta a crucii cu molenii, e figurat sculptural pelicanul ce-şi sfâşie pieptul pentru a-şi hrăni puii. Frecventă în Transilvania odată cu secolul al XV-lea, tema figurează cu precădere în reliefurile ce decorează interioarele unor biserici săteşti. Amplasarea scenei în locuri semnificative din spaţiul interior al

1193 Virgil Vătăşianu, *Istoria Artelor plastice în România*, II, Bucureşti, 1970, p. 193
1194 Marius Porumb, *Un valoros ansamblu de pictură şi sculptură din secolul al XVIII-lea la Vadu Crişului*, în *Acta Musei Napocensis*, p. 562

bisericii (deasupra iconostasului la Vadu Crişului, a tronului arhieresc la Biserica cu Lună din Oradea, pe uşa sacristiei la Catedrala "Sfântul Mihail" din Cluj) a fost determinată de semnificaţia teologică a temei, metaforă a sacrificiului Hristic.

La fel de somptuoase sunt amvonul şi tronul episcopal, ambele încoronate de baldachine traforate şi poleite în formă de chioşc, decorate cu motive florale. Baldachinul tronului este susţinut de colonete elegante, decorate cu vrejuri vegetale. Tălpile de sprijin ale tronului arhieresc sunt terminate prin capete de leu cu boturile deschise ameninţător spre cel care se apropie. În opinia istoricului de artă Victor Simion, maniera de reprezentare amplifică funcţia apotropaică a animalului, simbolizând vigilenţa cu care apără edificiul bisericii de spiritele nefaste[1195].

Realizat la începutul secolului al XIX-lea, iconostasul Bisericii cu Lună se remarcă prin confluenţa elementelor tradiţionale bizantine cu cele proprii barocului, rococoului sau neoclasicismului. Traforat şi poleit, mai sobru decât cel din Velenţa, cadrul arhitectonic al iconostasului este delimitat de patru registre, cuprinzând 45 de icoane, fiind structurat printr-o ritmare decorativă specific barocă, bazată pe coloane şi cornişe ornamentale. Iconostasul (Fig. nr. 161) îmbină eclectic ornamente specifice barocului şi rococo-ului, cu cele tipice stilului *zopf*. Ponderea conferită în Biserica cu Lună acestei variante clasicizante a barocului se traduce printr-un repertoriu ornamental inspirat din arta antică greacă, bine ilustrat în decoraţia iconostasului, amvonului, tronului arhieresc, respectiv a bolţii Bisericii cu Lună. Astfel, întâlnim: *frize de ove*, *cornişe cu denticuli, rozete*, *triglife*, *entrelacs*-uri cu *rozase* în centru, *frunze de acant*, *ghirlande din frunze de laur*, *urne stil Louis XVI*, *medalioane ovale*, *discuri repetate, panglici* legate în fundiţe, *draperii*.

Cel mai amplu, registrul icoanelor împărăteşti este ritmat prin coloane angajate, pictate în manieră barocă cu imitaţie de marmură şi înzestrate cu baze şi capiteluri compozite poleite. Coloanele susţin un antablament decorativ, în cadrul căruia iese în evidenţă o proeminentă cornişă cu denticuli, care marchează demarcaţia registrelor.

Morfologia barocă este prezentă în medalioanele elipsoidale, care încadrează icoanele de la registrele superioare. Specifică barocului clasicizant, decoraţia, mai sobră decât cea de la iconostasul din Velenţa, este alcătuită din frunze de laur prinse în cercuri, în partea superioară şi frunze de acant, în partea inferioară.

Ghirlande în stil *zopf* decorează deopotrivă, stranele şi pupitrele cantorale din aceeaşi biserică. O ghirlandă din frunze de laur în stil zopf decorează pisania

---

1195Victor Simion, *Imagini, legende, simboluri*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2000, p.84

Bisericii cu Lună de la cafasul corului.

Se remarcă de asemenea, coronamentele semicirculare racordate prin volute, arcuite în curbe şi contracurbe specifice, atât la iconostas, cât şi la strane, baldachinul casetat şi poleit, decorat cu rozete, care încadrează icoana *Încoronării Fecioarei de către Sfânta Treime*, precum şi mitra arhierească de la care pornesc faldurile unei draperii ce încadrează Crucea cu molenii.

Limbajul festiv al barocului este şi mai vizibil în realizarea tronului arhieresc (Fig. nr. 162). Având spătarul decorat cu icoana *Sfântului Ioan Gură de Aur*, acesta este încadrat de colonete elegante îmbrăcate cu elemente vegetale poleite dispuse în spirală. Influenţa barocului apare în imitaţia draperiei de catifea vişinie cu franjuri aurii, antablamentul ondulat şi coloanele pictate cu imitaţie de marmură, decoraţia cu denticuli, rozete şi elipse poleite. Se remarcă prin originalitate concepţia baldachinului. Alcătuit dintr-o combinaţie de volute şi ghirlande traforate şi poleite, acesta este surmontat de un mic postament pe care tronează pelicanul ce-şi sfâşie pieptul pentru a-şi hrăni puii, aluzie la sacrificiul cristic. Antablamentul este încadrat lateral, în partea inferioară, de motivul fructului de ananas. Influenţa barocului apare şi în concepţia celor două pupitre cantorale, pictate cu imitaţie de marmură şi cu traseul arcuit în curbe şi contracurbe. La mijloc, între icoane, se află un motiv ornamental în stil rococo, reunind Biblia, crucea, flori, vrejuri şi panglici poleite.

În cazul amvonului (Fig. nr. 163), fondul tradiţional e prezent prin icoanele rectangulare care decorează cupa şi peretele din spatele acestuia. Morfologia simplificată a cupei şi a baldachinului aminteşte de amvonul în stil *zopf* al Bazilicii romano-catolice. Reţine atenţia rafinamentul ornamentaţiei poleite, alcătuite din vrejuri de acant, rozete, denticuli, meandre şi pilaştri cu capiteluri compozite, fruct de ananas poleit la baza cupei.

O lucrare mai sobră este *Baldachinul Sf. Epitaf*. Realizat din lemn pictat în negru, acesta se scoate în naos în *Vinerea Mare* pentru a se aşeza în el *Sfântul Epitaf* cu *Punerea în mormânt a Domnului*. Decoraţia sculpturală este redusă, fiind specifică barocului tardiv : imitaţie de draperii negre cu franjuri aurii, urne clasicizante cu flăcări, alternanţa de curbe şi contracurbe.

Mai rar utilizat în mediul românesc, iluzionismul baroc nu este total absent. Astfel, amvonul, panourile stranelor, coloanele iconostasului, partea superioară şi coloanele tronului arhieresc din Biserica cu Lună sunt din lemn pictat cu imitaţie de marmură.

Un alt exemplu relevant pentru morfologia decorativă a barocului tardiv este iconostasul Bisericii greco-catolice "Sfântul Gheorghe" din Oradea. La registrul uşilor împărăteşti se remarcă prezenţa unor elemente vegetale inspirate de stilul rococo: trandafiri poleiţi cu frunze pe fusul coloanei, ghirlande din trandafiri şi vrejuri dispuse în forma literei C la uşile diaconeşti, frunze de acant în ritmuri

sinuoase, în combinaţie cu trandafiri, la uşile împărăteşti, motivul grilajului traforat la nivelul registrului inferior (Fig. nr. 164). Vrejuri cu trandafiri şi frunze de acant, dispuse în forma literei C, decorează partea superioară a icoanelor împărăteşti şi încadrează cartuşul cu reprezentarea chipului lui Iisus, precum şi cartuşele cu reprezentări de arhangheli de deasupra uşilor diaconeşti. Aceste motive decorative, rezultate din combinaţia trandafirilor cu frunze de acant şi trasee în forma literei C prezintă analogii cu decoraţia iconostasului Bisericii ortodoxe "Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavril" din Velenţa, unde încadrează de asemenea, cartuşele de deasupra uşilor împărăteşti şi diaconeşti. Este similar deopotrivă, traseul în formă de vioară al uşilor împărăteşti şi diaconeşti (Fig. nr. 165) de la cele două biserici, respectiv morfologia decorativă traforată care încadrează icoanele împărăteşti. Praznicele împărăteşti sunt încadrate în rame octogonale, surmontate de fundiţe specifice stilului zopf. La fel ca la iconostasul din Velenţa, la iconostasul Bisericii "Sfântul Gheorghe", şirul apostolilor este încadrat în icoane rectangulare, terminate în arc semicircular, iar şirul proorocilor- în medalioane ovale îmbrăcate în vrejuri sinuoase.

În ansamblul ei, decoraţia sculptată şi traforată în lemn a Bisericii greco-catolice "Sfântul Gheorghe" este o interpretare simplificată şi mult mai reţinută a decoraţiei de la iconostasul Bisericii ortodoxe "Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavril" din cartierul Velenţa, fiind posibilă realizarea sa de acelaşi autor. Ondulările cornişei în dreptul icoanelor contribuie la expresivitatea barocă a iconostasului.





Fig. nr. 137.
Sf. Nepomuc, Sf. Ioan al lui Dumnezeu, Sf. Florian, Portalul fostului complex al mizericordienilor (1799, portalul-primele decenii ale sec. XIX, sculpturile), Oradea

Fig. nr. 136.
Sfântul Ladislau, 1739, statuia după restaurare, Curtea Bazilicii romano-catolice Oradea



Fig. nr. 138.
Altarul *Sfintei Cruci*, 1750 , fosta Biserică a franciscanilor Oradea, azi Biserica romano-catolică Olosig

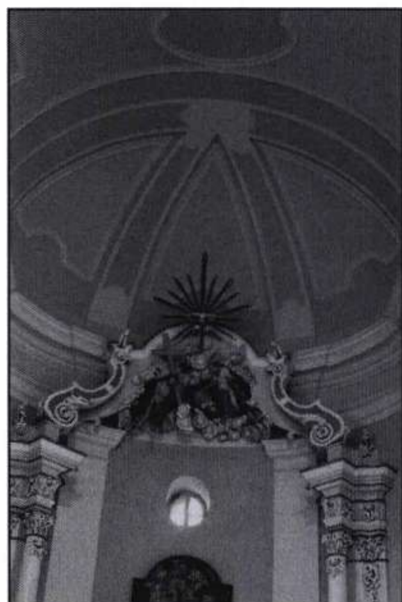


Fig. nr. 139.
Sfânta Treime, 1750, Altarul principal al Capelei Mizericordienilor Oradea



Fig. nr. 140. Ignaz Gunther (1725-1775), atrib., *Sfânta Maria*, a doua jumătate a sec. al XVIII-lea, fostul altar al Bazilicii romano-catolice Oradea



Fig. nr. 141. Ignaz Gunther (1725-1775), atrib.,*Sfânta Magdalena,* a doua jumătate a sec. al XVIII-lea, fostul altar al Bazilicii romano-catolice Oradea



Fig. nr. 142. Ignaz Gunther (1725-1775), atrib., *Sfântul Ioan Botezătorul*, a doua jumătate a sec. al XVIII-lea, fostul altar al Bazilicii romano-catolice Oradea



Fig. nr. 143. Ignaz Gunther (1725-1775), atrib., *Sfântul Evanghelist Ioan*, a doua jumătate a sec. al XVIII-lea, fostul altar al Bazilicii romano-catolice Oradea



Fig. nr. 144.Ignaz Gunther (1725-1775), atrib., *Sfântul Ştefan* al Regatului maghiar, a doua jumătate a sec. al XVIII-lea, fostul altar al Bazilicii romano-catolice Oradea



Fig. nr. 145.Ignaz Gunther (1725-1775), atrib., *Sfântul Ladislau*, a doua jumătate a sec. al XVIII-lea, fostul altar al Bazilicii romano-catolice Oradea



Fig. nr. 146.Ignaz Gunther (1725-1775), atrib., *Sfântul Emeric*, a doua jumătate a sec. al XVIII-lea, fostul altar al Bazilicii romano-catolice Oradea



Fig. nr. 147.Ignaz Gunther (1725-1775), atrib., *Sfânta Elisabeta* a Ungariei, a doua jumătate a sec. al XVIII-lea, fostul altar al Bazilicii romano-catolice Oradea



Fig. nr. 150.
Hebenstreit Jozsef (atribuit), *Plângerea lui Iisus*, sec. XVIII, Biserica romano-catolică Beiuș



Fig. nr. 149.
Hebenstreit Jozsef (1719-1783), *Sf. Petru și Pavel*, sec. XVIII, Biserica romano-catolică Beiuș



Fig. nr. 148.
Altarul principal proiectat de F. A. Hillebrandt, după 1777, sculpturi de Francisc Eberhardt (*Sf. Ștefan, Sf. Ladislau*),Bazilica romano-catolică din Oradea



Fig. nr. 152.
Hertics Egyed, sec. XVIII, tribuna orgii, Biserica romano-catolică *Maica Îndurerată* Oradea



Fig. nr. 151.
Hertics Egyed, a doua jumătate a sec. al XVIII-lea, Secvențe din viața *Sf. Paul Eremitul*, Biserica romano-catolică Maica Îndurerată Oradea



Fig. nr. 153.
***Iisus Salvator Mundi*, 1750, Coronament de amvon, Biserica romano-catolică Olosig**



Fig. nr. 155.
Amvon în stil zopf, Bazilica romano-catolică Oradea, sf. sec. XVIII

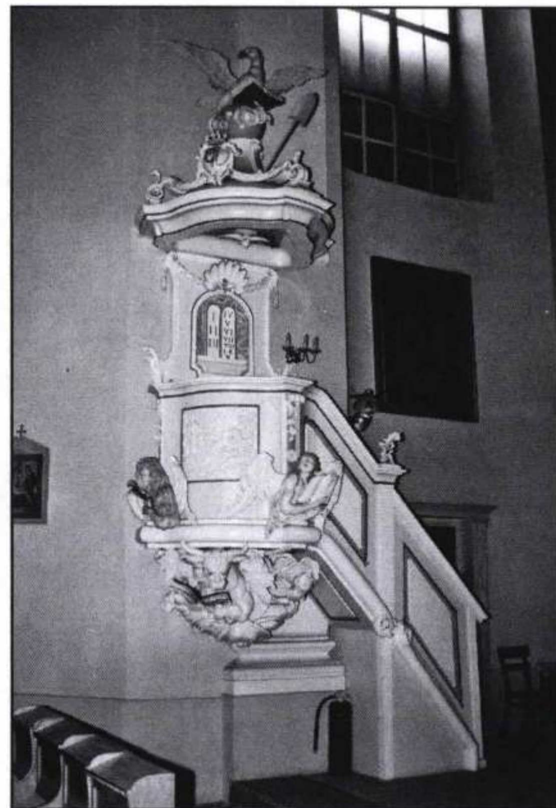


Fig. nr. 154.
Amvon în stil baroc,
Capela Mizericordienilor Oradea, c. 1750

Fig. nr. 156.
Iconostasul principal (c. 1779), Biserica ortodoxă *Sfinții Arhangheli Mihail și Gavril* din cartierul Velența, Oradea



Fig. nr. 157.
Iconostasul mic (c. 1779), Biserica ortodoxă *Sf. Arhangheli* din Velența, Oradea



Fig. nr. 159.
Tron arhieresc, c.1779, Biserica ortodoxă
Sf. Arhangheli Mihail și Gavril
din Velența, Oradea



Fig. nr. 158.
Amvon baroc, c. 1779, Biserica ortodoxă
Sf. Arhangheli Mihail și Gavril
din Velența, Oradea



Fig. nr. 161.
Iconostas, Biserica cu Lună Oradea,
începutul sec. al XIX-lea

Fig. nr. 160.
Iconostas, c. 1763-1768,
Biserica ortodoxă din Vadu Crişului



Fig. nr. 162.
Tron arhieresc, Biserica cu Lună, în-ceputul sec. al XIX-lea



Fig. nr. 163
Amvon, Biserica cu Lună, începutul sec. al XIX-lea



Fig. nr. 164.
Iconostas, sf. sec. XVIII- începutul sec. XIX, Biserica greco-catolice *Sf. Gheorghe* Oradea



Fig. nr. 165.
Uşile împărăteşti, detaliu, Iconostasul Bisericii greco-catolice *Sf. Gheorghe*, Oradea

CONCLUZII

Dezvoltarea arhitecturală a oraşului Oradea în secolul al XVIII-lea a fost favorizată de contextul nou, creat prin instaurarea dominaţiei habsburgice. Alături de monumente de arhitectură civilă şi militară: Palatul baroc (1762-1776), reşedinţa familiei Rhédey, Casa Országh, Cazarma Husarilor, la Oradea regăsim amprenta locală, provincială a unui baroc ecleziastic, într-o variantă tardivă, specifică epocii tereziene şi îndeosebi celei iozefine.

Barocul şi-a afirmat în acest oraş expresia cea mai reuşită din punct de vedere estetic în sfera arhitecturii religioase. Cele mai multe, dar şi cele mai reprezentative monumente de arhitectură religioasă: Bazilica romano-catolică (1752-1780), Biserica romano-catolică Premonstratensă (1742-1772), Capela Mizericordienilor (1754-1759), Biserica cu Lună (1784-1790), Catedrala unită "Sfântul Nicolae" (1788-1810) etc. au fost realizate în stil baroc sau în mediul românesc, prin asimilarea unor influenţe baroce de către arta tradiţională bizantină.

Contrareforma a însoţit constant politica de recucerire a Imperiului Habsburgic. Alungarea turcilor din Oradea în mai-iunie 1692 şi preluarea Cetăţii orădene de trupele generalului austriac Donath Heissler a creat premisele pentru restaurarea în acelaşi an a Episcopiei romano-catolice, desfiinţate sub calvini. Catolicismul a personificat spiritual noua stăpânire, devenind un instrument eficient în guvernarea noii provincii. La Oradea politica de reconstruire a structurilor bisericii catolice a avut în vedere încurajarea stabilirii ordinelor religioase (iezuiţi, franciscani, capucini, paulini, premonstratenşi, mizericordieni, ursuline), însoţită de edificarea de biserici, mănăstiri, şcoli. Episcopia romano-catolică a devenit promotoare a unirii religioase în rândul populaţiei ortodoxe, având drept consecinţă crearea noii Biserici greco-catolice, cu rol important în promovarea culturii iluministe şi redeşteptarea conştiinţei naţionale româneşti, având ca temeiuri originea latină, vechimea, continuitatea, unitatea lingvistică şi etnică a poporului român.

Exprimând în plan artistic triumful absolutismului habsburgic şi al *Contrareformei*, stilul baroc a îmbrăcat forme diferite, condiţionate de circumstanţele locale[1196]. Principala particularitate a barocului în arhitectura Oradiei şi în întreaga Transilvanie o constituie impunerea sa oficială, în contextul politico-istoric determinat de instituirea dominaţiei *Casei de Habsburg*. În acest sens, se remarcă faptul că înainte de a constitui o opţiune stilistică a comanditarilor, barocul a fost promovat ca o componentă artistică oficială a politicii iniţiate de Curtea vieneză pentru refacerea şi consolidarea poziţiilor catolicismului. Programul edilitar a avut ca obiective consolidarea poziţiilor catolicismului prin

1196R. A. Kann, *A history of the Habsburg Empire (1526-1918)*, 1977, p. 151

construirea de biserici, aducerea şi sprijinirea unor ordine religioase, reformarea bisericii şi a clerului, deschiderea de şcoli. Şi la Oradea, îndeosebi monumentele cu caracter reprezentativ ilustrează o propagandă vizuală, cu substrat politic şi confesional, ce reflectă în plan artistic integrarea în Imperiu[1197].

Ridicată între 1693-1712, Biserica "Sfânta Brigitta", azi Biserica ortodoxă "Sfânta Treime", este primul monument ecleziastic creştin construit după alungarea trupelor turceşti, cu sprijinul militarilor staţionaţi în Cetate. Elementele baroce se reflectă în forma bulbată a acoperişului de lemn al turnului şi arcuirea caracteristică a timpanului faţadei.

Primele monumente propriu-zis baroce au fost construite în deceniile 3-4 ale secolului al XVIII-lea. Biserica romano-catolică "Sfântul Ladislau" din centrul oraşului (1723-1742), Biserica romano-catolică din cartierul Seleuş (1728-1732) ilustrează o tipologie frecventă a barocului provincial, definită prin biserica-sală, cu plan simplu şi turn racordat prin ziduri în arc de cerc. Cele două monumente se caracterizează prin simplitate planimetrică şi sobrietate decorativă, elementele de plastică arhitecturală fiind mai reduse şi concentrate la nivelul faţadei principale.

În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea au fost ridicate Biserica romano-catolică premonstratensă (1742-1772), Capela mizericordienilor (1754-1759), caracterizate prin mai multă originalitate a organizării spaţiale, o căutare a efectelor de scenografie barocă, concentrate la nivelul altarului principal, respectiv a soluţiilor de acoperire a edificiilor. Realizată după proiectul arhitectului paulin Vépi Máthé, actuala Biserică romano-catolică premonstratensă reflectă tipul arhitectonic nou, specific baroc, cu o faţadă încadrată de două turnuri. Morfologia barocă este evidentă în elementele de plastică arhitecturală ale faţadei: fereastră în formă de clopot, fereastră elipsoidală, fronton curbat, fronton cu urnă deasupra portalului. O realizare inedită a barocului orădean din prima jumătate a secolului al XVIII-lea este Capela fostului Ordin mizericordian (1754-1759). Deasupra cornişei principale se remarcă frontonul cu ondulare barocă, racordat prin volute, prevăzut cu o fereastră circulară. Cele două turnuri ascuţite flanchează o cupolă eliptică tipic barocă, una din cele mai rare soluţii arhitecturale experimentate în spaţiul transilvan, prezentă la Oradea probabil pe filieră italiană.

Catedrala, Palatul baroc şi Şirul Canonicilor constituie cel mai mare complex arhitectural în stil baroc din Transilvania, reflectând preferinţa pentru moderaţie, echilibru şi armonie a barocului orădean. Cea mai impunătoare construcţie barocă din Transilvania, Bazilica romano-catolică (1752-1780) reflectă fuziunea originală a două concepţii artistice, a italianului Giovanni

---

1197Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, vol. I, *Sculptura,* Editura Dacia, Cluj, 2002, p. 23

Battista Ricca şi a austriacului Franz Anton Hillebrandt. Organizarea spaţială a catedralei urmează un plan frecvent în lumea catolică a *Contrareformei,* la a cărui expansiune artistică a contribuit în special Ordinul iezuit. Planul longitudinal, în formă de cruce latină, prevăzut cu cupolă şi şiruri de capele laterale, iniţiat de arhitectul Vignola la Biserica "Il Gesu" din Roma a servit ca model pentru întreaga creştinătate, fiind aplicat şi în Transilvania, mai întâi la Biserica iezuiţilor din Cluj (1718-1724). Aplicată şi la Bazilica romano-catolică din Oradea, planimetria specifică Ordinului iezuit evidenţiază viziunea *Contrareformei* asupra credinţei şi a cultului: lărgirea navei mediane, mai luminată pentru a facilita participarea credincioşilor la slujbă, compartimentarea navelor laterale, rămase în obscuritate, în mici capele pentru cultul individual, picturi de altar de mari dimensiuni, realizate într-o manieră emoţională, orgă deasupra tribunei vestice, amvon şi confesional.

Ridicat între 1762-1776 după proiectul arhitectului austriac Franz Anton Hillebrandt, Palatul episcopal romano-catolic este o clădire reprezentativă, realizată în spiritul arhitecturii sud-germane şi austriece. Edificiul ilustrează, după moda epocii, tipul de reşedinţă în forma literei U, de origine franceză, având ca motiv dominant salonul de onoare, detaşat printr-un rezalit expresiv spre care duc scări monumentale. În aceeaşi perioadă cu construirea Catedralei romano-catolice şi a Palatului, au fost ridicate începând din 1763 locuinţele destinate prelaţilor catolici, cunoscute sub numele de Şirul Canonicilor. Cele 10 clădiri juxtapuse au un aspect unitar de amplă deschidere în perspectivă, datorită porticului de la parter, prevăzut cu bolţi boeme, ritmate printr-o succesiune de 56 arcade, sprijinite pe stâlpi masivi.

Comparativ cu alte provincii ale Imperiului, în Transilvania şi în Partium barocul s-a răspândit cu întârziere, din cauza dominaţiei otomane. Adoptarea creatoare sau prin transpunere a barocului s-a realizat în cazul *Partiumului* cu un decalaj cronologic faţă de arta apuseană. Astfel, întregul baroc orădean din secolul al XVIII-lea e un baroc tardiv, care-şi subordonează şi morfologiile tipice rococoului, stilului *zopf* respectiv neoclasicismului timpuriu.

În Oradea moştenirea artistică locală este mai puţin evidentă din cauza distrugerilor cauzate de războaie. Din acest motiv, în cazul barocului orădean este şi mai evidentă amprenta arhitecţilor şi a meşterilor străini[1198]. Astfel, majoritatea arhitecţilor proiectanţi sau constructori, respectiv a pictorilor care au lucrat la comanda Episcopiei romano-catolice au fost de origine austriacă sau germană (Franz Anton Hillebrandt, proiectantul Palatului episcopal din Oradea, Johann Michael Neuman, conducătorul şantierului, pictorii Johann Vincenz Fischer, Johann Ignaz Cimbal şi Johann Michael Militz, Johann Nepomuk Schöpf). La

---

1198Alexandru Avram, Doina Lăutărescu, *Monumente de arhitectură în stil baroc din Oradea,* în *Buletinul Monumentelor Istorice,* An XLII, nr. 2, 1973, p. 69

mai multe altare din Bazilica romano-catolică a contribuit pictorului sârb Teodor Ilics Cesliar, informaţia fiind transmisă de istoriografia modernă maghiară, pe baza unor surse mai vechi. La Oradea a lucrat, de asemenea arhitectul de origine maghiară Vépi Máthé, sculptorii maghiari Francisc Eberhardt (la Bazilica romano-catolică), Hertich Egyed (la Biserica paulinilor), pictorii Schutz József şi Jakab Gölsz, care au lucrat şi la Biserica cu Lună.

Este atestat documentar şi sculptorul Jozsef Hoffmann, prezent în oraş la mijlocul secolului al XVIII-lea. La realizările arhitecturale ale barocului orădean şi-au adus contribuţia şi o serie de meşteri italieni, ca Giovanni Battista Ricca, autorul planului Catedralei romano-catolice, alături de Domenico Luchini. Echipa de meşteri, coordonată de Domenico Luchini, "magister murariorum" a lucrat, atât pe şantierul Catedralei romano-catolice, cât şi la cel al Capelei mizericordienilor. În mediul românesc se remarcă prezenţa artiştilor de origine sârbă Arsenie Teodorovici, Pavel Ghiurcovici, explicabilă prin subordonarea spirituală şi ierarhică faţă de mitropolia din Karlovitz. La Oradea sunt atestaţi deopotrivă, pictori de origine română, locali ca Mihail Paholcsek, respectiv Paul Murgu, originar din Timişoara.

Cu toate acestea, în cadrul barocului orădean nu întâlnim morfologia dinamică şi somptuoasă a barocului italian. În locul acesteia au fost preferate edificii în care predomină raţionalitatea, ponderea, echilibrul volumelor şi al elementelor de articulare, mai apropiate de severitatea arhitecturală a barocului imperial austriac. În acord cu specificul barocului târziu, monumentele orădene ilustrează o articulare decorativă bazată pe raportul dintre orizontalitate şi verticalitate, recursul la pilaştri, lesene, cornişe sau ritmul alternant al ferestrelor şi frontoanelor. În ansamblu, la toate monumentele baroce din Oradea, se poate remarca o tendinţă de simplificare şi raţionalizare a limbajului, în acord cu morfologia barocului tardiv. În acest sens, repertoriul decorativ al faţadelor reflectă familiarizarea arhitecţilor cu elemente de plastică arhitecturală tipice stilului *zopf*, specific epocii tereziene şi iozefine: frontoane triunghiulare cu luneta decorată cu ghirlande dispuse în coroniţe şi console, profilarea pereţilor prin chenare treptate, capiteluri şi pervaze decorate cu nasturi şi triglife, urne decorate cu ghirlande, rozete, meandre şi ferestre elipsoidale.

Îndeosebi în cazul Bazilicii romano-catolice şi al Palatului baroc, este evident rolul major al Vienei în vehicularea unor teme şi formule eclectice, specifice barocului târziu. În acest sens, Catedrala romano-catolică îmbină planul Bisericii "Il Gesu" cu tipologia germanică a bisericii cu două turnuri în faţadă. Realizat după concepţia lui Franz Anton Hillebrandt, unul din cei mai importanţi reprezentanţi ai stilului *zopf*, Palatul episcopal romano-catolic din Oradea reflectă o interpretare în spiritul barocului tardiv austriac, a tipului francez al palatului cu planul în formă de U, prevăzut cu curte de onoare.

Sub aspect morfologic, în evoluţia barocului orădean se pot distinge trei etape. Prima, cuprinsă între 1693-1730, este definită de instituirea dominaţiei habsburgice şi adoptarea primelor formule, mai simple şi mai modeste, în acord cu posibilităţile mai reduse ale oraşului în perioada posterioară eliberării de sub stăpânirea otomană. Biserica "Sfânta Brigitta", Biserica "Sfântul Ladislau", Biserica romano-catolică din cartierul Seleuş ilustrează tipologii specifice barocului provincial, definite prin predominanţa funcţionalităţii şi limitarea decoraţiei exterioare. Cea de-a doua etapă (1740-1780) corespunde epocii tereziene, fiind ilustrată de monumente de o mai mare originalitate şi complexitate (Biserica paulinilor, Capela mizericordienilor, Complexul baroc, Biserica franciscanilor, dispărută între timp). Accentul cade asupra faţadelor principale ritmate expresiv prin pilaştri cu capiteluri ionice, cu ghirlande între volute, ferestre elipsoidale, trapezoidale, frontoane triunghiulare, frânte sau în acoladă. Îndeosebi Bazilica romano-catolică şi Palatul baroc se caracterizează prin monumentalitate şi o mai mare bogăţie decorativă, reflectând caracterul reprezentativ al celor două edificii. Perioada cuprinsă între 1780-1800, corespunde în parte epocii iozefine şi aduce cu sine intruziunea influenţelor stilistice occidentale în mediul românesc ortodox şi greco-catolic. Monumentele româneşti ilustrează acelaşi baroc tardiv, clasicizant, adoptat nu în componentele structurale sau ideologice, ci predominant la nivelul decoraţiei (Biserica ortodoxă "Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavril" din cartierul Velenţa, Biserica cu Lună). Ultimele monumente ecleziastice baroce din Oradea- Biserica reformată din Olosig (1784-1787) şi Catedrala "Sfântul Nicolae" (1788-1810) reflectă în cea mai mare măsură direcţia clasicizantă, afirmată ca o direcţie stilistică originală în cadrul barocului tardiv tipic acestui oraş.

Afirmarea barocului în spaţiul românesc ortodox nu a atras după sine modificări dogmatice sau liturgice. Comunitatea ortodoxă alcătuită din români, sârbi şi greci a rezistat presiunilor catolicismului, preluând barocul ca o nouă formulă decorativă, ca pe un stil la modă în epoca respectivă. Astfel, dacă în cazul monumentelor catolice se poate vorbi despre transpunerea unor planuri şi tipologii specifice lumii catolice, în mediul românesc a fost necesară o conformare faţă de exigenţele şi tradiţiile artistice ale comunităţii şi comanditarilor. Adoptarea barocului de către români a coincis cu lupta pentru afirmare culturală şi naţională, fiind în contextul epocii iozefine un mijloc de exprimare a pretenţiei românilor la egala îndreptăţire confesională.

O caracteristică a mediului românesc o constituie simbioza dintre fondul structural bizantin, limbajul decorativ al barocului târziu, ecouri ale rococoului şi neoclasicismului. Între 1768-1779 a fost construită Biserica "Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavril" pentru ortodocşii din Velenţa, pe locul bisericii ridicate în 1720. Morfologia barocă apare în cadrul decoraţiei somptuoase a mobilerului bisericesc prin volute, alternanţa de curbe şi contracurbe, medalioane ovale, pictură cu

imitaţie de marmură. Originalitatea afirmării barocului în mediul ecleziastic românesc rezidă în caracterul pregnant decorativ al manifestării stilului. Barocul "decorativ" ilustrat de bisericile româneşti se integrează în ambianţa arhitecturală a epocii în cadrul unei originale sinteze cu fondul structural bizantin. Astfel, tipul bisericii-sală cu pronaos şi mici abside laterale, respectarea în ansamblu a programului iconografic bizantin în realizarea iconostaselor, conferă o notă de specificitate naţională afirmării barocului în mediul românesc. În acest sens, este semnificativă părerea lui Mihail Diaconescu în studiul său referitor la raportul dintre Orient şi Occident în cultura românească: "Bizanţul spiritual este însă viu nu numai în istoria noastră, ci şi în manifestările cultice ale religiei ortodoxe a românilor, neschimbate până azi...toată tradiţia noastră culturală este impregnată de spiritualitatea bizantină"[1199].

La Oradea întâlnim, atât tipologia bisericii cu două turnuri în mediul catolic, cât şi varianta, mult mai răspândită, a bisericii cu un singur turn. Conformându-se tendinţelor la modă în secolul al XVIII-lea, mediul ecleziastic românesc a adaptat barocul tipologiei tradiţionale a bisericii-sală, prevăzută cu un singur turn. Vehiculat anterior, de-a lungul secolelor, prin bisericile româneşti realizate din lemn, acest tip corespundea mai bine mijloacelor şi posibilităţilor financiare mai reduse ale comunităţii ortodoxe. Influenţa barocului s-a exprimat prioritar la nivelul articulării decorative a faţadelor, expresivitatea barocă făcându-şi loc în cadrul decoraţiei sculptate în lemn a iconostaselor, amvoanelor şi stranelor.

Un moment important în afirmarea confesiunilor necatolice l-a constituit *Edictul de Toleranţă* din 1781 al împăratului Iosif al II-lea, în urma căruia românii ortodocşi au obţinut recunoaşterea dreptului de a-şi ridica biserici de zid. În această perioadă s-au refăcut şi s-au ridicat cele mai multe biserici de zid din Bihor. Principalul succes al ortodocşilor din Oradea după *Edictul de Toleranţă* l-a constituit recunoaşterea dreptului de a-şi ridica o biserică de zid în centrul Oraşului Nou. În 1784, anul răscoalei lui Horea, a fost pusă piatra de temelie a Bisericii cu Lună, terminată în 1790. Tipologic, monumentul reflectă varianta bisericii-sală cu un singur turn în dreptul faţadei, preferată în ambianţa românească. Se distinge faţada principală ritmată armonios cu elemente din repertoriul decorativ baroc: pilaştri cu capiteluri ionice cu ghirlande între volute, alternanţa expresivă a frontoanelor, racordarea turnului-clopotniţă prin "panouri în oglindă", acoperişul arcuit în curbe şi contracurbe.

Influenţa barocului în mediul românesc s-a reflectat, atât la nivelul articulării decorative a bisericilor, cât şi al decoraţiei interioare, ambele suprapunându-se pe fondul planimetric şi structural de tip bizantin. În ceea ce priveşte decoraţia exterioară, întâlnim tendinţa specific barocă de subliniere plastică a faţadei

---

1199M. Diaconescu, *Dimensiunea bizantină*, în *Argeş*, nr.5, februarie 2002, p.1

principale vestice, corespunzătoare turnului-clopotniţă. Ritmarea faţadei principale a Bisericii cu Lună se realizează prin elemente de morfologie caracteristice stilului baroc: alternanţa frontoanelor semicirculare cu cele triunghiulare, atica prevăzută cu globul lunar, *entrelacs-uri, urne, rozete, ghirlande în stil zopf, butoni Louis XVI*, arcuirea expresivă a cornişei pentru a face loc ceasului, turnul cu acoperiş arcuit în curbe şi contracurbe, decorat cu elemente tipice stilului *zopf*. Ritmarea faţadelor se realizează prin pilaştri cu capiteluri ionice cu ghirlande între volute, dublaţi la faţada centrală, iar partea superioară, de sub cornişă a turnului este decorată cu pilaştri zvelţi cu capiteluri corintice. La Biserica ortodoxă "Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavril" din cartierul Velenţa faţadele sunt articulate prin pilaştri simpli, nedecoraţi. În interiorul bisericilor şi în mediul românesc există o preferinţă pentru capitelul compozit poleit.

Repertoriul ornamental al barocului orădean conţine şi în mediul românesc numeroase elemente decorative de o simplitate sobră care îşi au originea în *stilul Ludovic al XVI-lea*, fiind preluate pe filieră austriacă. Prin intermediul unui decor de o eleganţă sobră, Biserica cu Lună reflectă tendinţa de asimilare a unor motive decorative specifice stilului *Louis XVI*. Transmise pe filiera barocului austriac, promovat la construcţiile episcopale romano-catolice de Franz Anton Hillebrandt, aceste elemente decorative sunt prezente şi în decoraţiile în stuc ale Bisericii cu Lună. Ele reflectă morfologia stilului *zopf* (varianta austriacă a barocului tardiv) prin recursul la *ghirlande* dispuse în formă de coroniţe, *cornişe, frontoane triunghiulare cu denticuli, entrelacuri formate din cercuri, urne, butoni* şi *rozete*. Acoperişul din tablă de aramă, arcuit în curbe şi contracurbe este cel mai caracteristic pentru morfologia stilului *zopf* dintre toate acoperişurile de biserici orădene din epoca barocă. În decorarea lui întâlnim frumoase ghirlande din frunze de laur, dispuse în coroniţe, dar şi butoni, respectiv *entrelacs*-uri. Acoperişului bulbat al turnului este considerat unul din cele mai frumoase din Oradea şi cel mai relevant pentru morfologia barocului tardiv clasicizant [1200]. Corelată cu funcţionarea ceasului, sfera integrată aticii, indică şi astăzi fazele Lunii. Mecanismul care pune în mişcare sfera şi ansamblul în sine este un element de originalitate şi un unicat în cadrul artei baroce europene, eternizând peste veacuri creaţia meşterului Georg Rueppe. Un unicat iconografic şi în acelaşi timp un exemplu de *trompe l' oeil* baroc îl constituie reprezentarea aluzivă a lui Horia sub pretextul unei imagini a *Mântuitorului* de tipul celei imprimate pe năframa Veronicăi.

Catedrala greco-catolică "Sfântul Nicolae" din Oradea se defineşte în schimb, printr-o interpretare clasicizantă a stilului baroc, prezent ca arhetip cultural-artistic în perioada construirii acestui monument (1788-1810). În acest caz, ritmarea, la fel de expresivă, este realizată prin pilaştri cu capiteluri toscane

1200Biró József, *Nagyvárad barokk és neoklassikus müvészeti émlékei*, Budapesta, 1932, p. 80

la faţade şi capiteluri corintice la registrul turnului. Modalitatea de articulare a faţadelor laterale prin intermediul ferestrelor dispuse în cadrul unor nişe adâncite în suprafaţa pereţilor aminteşte de cea a Bisericii cu Lună. Creaţie a arhitectului Rimanóczi Kalman, acoperişul turnului se remarcă prin plasticitatea şi originalitatea morfologiei sale neobaroce, ce îmbină armonios, cu un efect plastic atent studiat, cartuşe, frontoane arcuite, frunze de acant, *entrelacs*-uri. Prevăzute cu medalioane pictate pe ambele feţe, sfeşnicele de metal dăruite de împărăteasa Maria Tereza, constituie de asemenea, un unicat al artei decorative baroce. Ele se remarcă prin originalitatea viziunii care reuşeşte să îmbine, într-o piesă de artă decorativă, sacrul şi profanul, realităţile supranaturale, sugerate de chipurile persoanelor sfinte (Maica Domnului şi Iisus) cu imaginea suveranilor vremii, împărăteasa Maria Tereza şi fiul acesteia, Iosif al II-lea.

Pictura orădeană din secolul al XVIII-lea ilustrează manifestarea unui baroc tardiv, care reflectă însă teme şi motive specifice stilului: compoziţii plafonante scenografice, reprezentând scene de apoteoză, picturi de altar devoţionale cu scene de martiriu, extaz mistic, apariţii miraculoase, glorificări ale Mariei sau reprezentări inspirate din *Patimile* lui Iisus, dar şi portrete oficiale cu caracter reprezentativ. Din punct de vedere morfologic, universul pictural baroc se defineşte şi aici prin elementele sale specifice, cum sunt *trompe l`oeil-ul*, teatralitatea, patetismul, alăturarea planurilor terestru-celest, uman-divin, racursiul, compoziţiile în diagonală sau pe două registre, sugestia mişcării ascensionale, spargerea cadrului compoziţiei.

În ceea ce priveşte pictura de altar orădeană, ca pretutindeni în spaţiul de propagare al *Contrareformei,* arta barocă aduce în mediul catolic o reafirmare pregnantă a cultului marial şi a cultului sfinţilor, apariţia scenelor de martiriu, extaz mistic, devoţiune şi apoteoză. În opoziţie cu raţionalismul *Reformei,* care considera că textul Scripturii constituie modalitatea exclusivă de comunicare cu planul divin, arta religioasă barocă confirmă necesitatea vizualizării şi a reprezentării, în cadrul unui cult care se adresa şi sensibilităţii credincioşilor. După *Conciliul de la Trento*, Biserica catolică a exploatat la maximum funcţia persuasivă, educativă şi instructivă a imaginii, ca un răspuns la iconoclasmul promovat de adepţii Reformei. Apărarea doctrinei prin intermediul imaginii, folosită de catolici pentru recâştigarea credincioşilor era în concordanţă şi cu procedeul vizualizării faptelor biblice, practicat de iezuiţi în cadrul *Exerciţiilor spirituale.*

Pictura de altar din Catedrala romano-catolică reflectă preocuparea tipic barocă pentru o receptare emoţională a mesajului *Scripturii*, precum şi existenţa în epocă a unei credinţe comune în posibilitatea comunicării planurilor terestru-celest, uman-divin prin intermediul suferinţei, martiriului, dar şi al devoţiunii, credinţei şi extazului mistic. Lucrările realizate de pictorul austriac Joseph

Vincenz Fischer la Oradea ilustrează teme specifice spiritualităţii *Contrareformei*. Picturile sale de altar sunt o reafirmare a imaginilor mariale, de la reflectarea naturii celeste în " Înălţarea la cer a Fecioarei Maria", la calitatea de mamă divină în "Sfânta Familie", respectiv mijlocitoare între omenire şi divinitate în "Sfântul Ladislau închinând Catedrala romano-catolică din Oradea Fecioarei Maria". Lucrările "Sfântul Ladislau", "Sfântul Ştefan al Ungariei închinând Regatul ungar medieval Fecioarei Maria", "Apoteoza Sfântului Nepomuc", "Sfântul Evanghelist Ioan" reflectă un comandament al *Contrareformei* prin vizualizarea momentului de excepţie al miracolului. Picturile de altar "Răstignirea", "Despărţirea Sfinţilor apostoli Petru şi Pavel", "Martiriul Sfintei Barbara" reflectă latura emoţională, dramatică a creştinismului, exploatată în scop persuasiv de arta religioasă a *Contrareformei*. Considerăm că există suficiente argumente, atât de ordin stilistic-iconografic, cât şi de factură istoriografică pentru a considera picturile de altar " Despărţirea Sfinţilor Petru şi Pavel", " Martiriul Sfintei Barbara", "Sfântul Arhanghel Mihail triumfând asupra demonilor", ca fiind opera comună a pictorilor Joseph Vincenz Fischer şi Teodor Ilics Cesliar, discipolul şi însoţitorul acestuia la Oradea. Pictor de origine sârbă, acesta din urmă a semnat însă doar pictura de altar "Răstignirea", care era mai în concordanţă cu temele specifice artei răsăritene.

Picturile de altar baroce exprimă şi la Oradea, intenţia pictorului baroc (dirijată de Biserică) de a sugera privitorului analogii, corespondenţe, existenţa unei comunicări reale şi continue între planul sacru şi cel profan. Lucrările pun în relaţie două sfere existenţiale, naturală şi supranaturală, dispuse pe două registre, definite amestecul mereu variabil dintre realitate şi intervenţia factorului supranatural. Se remarcă preferinţa pentru aparenţa dinamică, pentru spaţiul deschis, sugerând infinitatea celestă, pentru mişcarea ascensională, precum şi utilizarea clarobscurului misterios, aluzie la lumina divină.

În domeniul ecleziastic românesc, ortodox şi greco-catolic, influenţele baroce au atins mai puţin sfera tematică (cu excepţia temei *Încoronarea Fecioarei de către Sfânta Treime*), însă au determinat interpretarea inovatoare a unor teme tradiţionale proprii artei răsăritene. Se poate remarca în acest sens, interpretarea occidentalizantă a icoanelor împărăteşti ale *Mântuitorului* şi *Maicii Domnului*, prin plasarea persoanelor sfinte în registrul celest, sugerat prin nori şi capete de îngeri, interpretarea patetică şi naturalistă a *Coborârii de pe cruce*, încercarea de a surprinde reacţiile psihologice ale apostolilor în *Cina cea de Taină*, spaţializarea icoanelor prin peisaje şi interioare reale, interpretarea unor teme biblice în maniera unor scene de gen, caracterul portretistic al chipurilor, naturaleţea gesturilor, fluenţa drapajului, sugestia mişcării şi a volumului.

Iconostasele româneşti din secolul al XVIII-lea şi prima jumătate a secolului al XIX-lea reflectă dialogul artelor răsăriteană şi occidentală, în cadrul căruia tradiţionalismul tematic al registrelor lasă loc unor inovaţii la nivelul limbajului

formal. Respectând dispunerea în registre şi tipologia prescrise în erminii, pictorii angajaţi de comunitatea ortodoxă şi-au însuşit maniera picturală a barocului, deschizând calea naturalismului şi a umanizării în arta tradiţională bizantină. Din contractele încheiate de reprezentanţii comunităţii ortodoxe cu artiştii vremii, aflate la *Arhivele Statului Oradea*, reiese contribuţia specifică a pictorilor Arsenie Teodorovici, Pavel Ghiurcovici şi Paul Murgu, care au contribuit, fiecare în stilul său particular, la realizarea iconostasului Bisericii cu Lună. La pictura murală iniţială (azi dispărută şi înlocuită de frescele lui Eremia Profeta) au lucrat pictorii Arsenie Teodorovici şi Joseph Schutz. Informaţiile de arhivă îngăduie atribuirea celor 12 icoane inspirate de *Patimile Domnului* (de la Baldachinul Sf. Epitaf) pictorului occidentalizant Jakab Gölsz, familiarizat cu această tematică.

Capitolul *Sculptura barocă orădeană* are ca obiect realizările barocului în sfera sculpturii figurative în lemn şi piatră, având ca repere: statuile cu caracter public, altarele, amvoanele, stranele, iconostasele realizate în stil baroc sau influenţate de acesta. Şi în acest caz, se poate face o distincţie între mediul catolic, aservit *Contrareformei* şi cel autohton, ortodox, care a receptat barocul predominant la nivel decorativ.

Sculpturile de altar, realizate în lemn din Bazilica romano-catolică orădeană constituie cel mai complex altar monumental de acest gen din barocul transilvănean. Grupul sculptural se remarcă prin unitatea de concepţie a siluetelor uşor şerpuite, veşmintele fluente cu marginile poleite, gesturile studiate şi retorice. Fizionomiile expresive exteriorizează printr-o retorică patetică trăirile emoţionale ale personajelor: pocăinţă, devoţiune, implorare, suferinţă, vizionarism, extaz mistic. Tipologiile sculpturale ale sfinţilor primului altar al Bazilicii romano-catolice din Oradea trimit la arhetipurile elaborate de sculptorul bavarez Ignaz Günther (1725-1775).

Acelaşi baroc matur de o deosebită plasticitate este ilustrat şi de somptuosul baldachin din Biserica romano-catolică Olosig. Realizată în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, lucrarea impresionează prin plasticitatea drapajului, gestica animată a personajelor feminine, patetismul expresiilor, fiind considerat cel mai frumos coronament de amvon din sculptura barocă transilvăneană.

Spre deosebire de acesta, amvonul şi altarele din Bazilica romano-catolică au un caracter clasicizant, reflectând preferinţa pentru sobrietate şi simplitate specifică etapei târzii a barocului. Realizate după 1777, în conformitate cu concepţia lui Franz Anton Hillebrandt, cel mai de seamă reprezentat al barocului tardiv austriac, altarele ilustrează o decoraţie ponderată şi o morfologie clasicizantă. Realizat spre sfârşitul secolului al XVIII-lea, amvonul din Bazilica romano-catolică, este un exemplu tipic pentru morfologia stilului *zopf*, evidentă în ghirlandele din stuc poleit care atârnă la baza cupei, formând coroniţe.

Realizat în primele decenii ale secolului al XIX-lea, grupul sculptural care

încoronează portalul carosabil din piatră al fostului spital al mizericordienilor (alcătuit din *Sfântul Nepomuc, Sfântul Ioan de Dios şi Sfântul Florian)* reflectă stilistic ecourile barocului tardiv. Amprenta acestuia este evidenţiată de ţinuta destul de rigidă a corpului personajelor, modelul static de reprezentare, renunţarea la exteriorizarea ostentativă şi retorică a sentimentelor.

Arhitectura iconostaselor româneşti ilustrează viziunea barocă prin profilarea pe trei registre despărţite prin cornişă. La iconostasele orădene amprenta barocului este vizibilă în prezenţa curbelor şi a contracurbelor, tendinţa de a ovaliza formele icoanelor de la registrele superioare, ritmarea prin ghirlande tipice, respectiv *colonete cu imitaţie de marmură* şi *capiteluri poleite.* Influenţele barocului s-au exercitat şi în decoraţia sculpturală, traforată şi poleită, concretizându-se în motive tipice: *cartuşe, panglici, volute, urne, alternanţa de curbe şi contracurbe, motivul baldachinului şi al draperiei, pictură cu imitaţie de marmură.*

Reţine atenţia iconostasul Bisericii "Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavril" din cartierul Velenţa, "una din cele mai importante realizări din zona de Vest a României"[1201]. Cele 49 de icoane au fost încadrate de o somptuoasă ornamentaţie sculptată, traforată şi poleită în stil rococo, datând din anul 1779, operă a artiştilor Axente şi Iosif Pilthaurer. Exuberanta decoraţie vegetală traforată şi poleită a mobilierului din Biserica ortodoxă "Sfinţii Arhangheli" din Velenţa este de o mare expresivitate plastică. Ancadramentele icoanelor iau forma unor expresive *cartuşe* ovale sau circulare decorate cu vrejuri sau ghirlande florale, cuprinse într-o reţea vegetală tipică stilului.

Iconostasul Bisericii cu Lună îmbină eclectic ornamente specifice barocului, rococoului cu cele tipice stilului *zopf.* Predominarea acestei variante clasicizante a barocului se traduce printr-un repertoriu ornamental inspirat din arta antică greacă, bine ilustrat în decoraţia iconostasului, amvonului, tronului arhieresc, respectiv a bolţii Bisericii cu Lună. Aici întâlnim: *frize de ove*, *cornişe cu denticuli, rozete*, *triglife*, *entrelacs*-uri cu *rozase* în centru, *frunze de acant*, *ghirlande din frunze de laur*, *urne stil Louis XVI*, *medalioane ovale*, *discuri repetate, panglici* legate în fundiţe, *draperii.* Alte elemente de morfologie tipic barocă sunt medalioanele ovale, baldachinul, colonetele elegante pictate cu imitaţie de marmură, volute, joc de curbe şi contracurbe. Registrul uşilor împărăteşti e marcat prin colonete elegante, iar icoanele sunt împodobite cu frunze de laur sau ghirlande poleite.

Realizat între sfârşitul secolului al XVIII-lea (c.1796) şi începutul secolului al XIX-lea, iconostasul Bisericii greco-catolice *Sfântul Gheorghe* reflectă de asemenea, o interpretare specifică barocului tardiv, care asociază la

1201 Marius Porumb, *Dicţionar de pictură românească din Transilvania,* Editura Academei Romîne, Bucureşti, 1998, p. 276

nivelul ornamentaţiei sculpturale, elemente ale rococoului cu cele caracteristice stilului *zopf*, într-o interpretare mai sobră.

Lucrarea valorifică surse documentare inedite menţionate la începutul lucrării. Analiza stilistică, respectiv iconografică a urmărit evidenţierea unor analogii de ordin tipologic, respectiv identificarea prototipurilor care au stat la baza operelor de artă barocă din Oradea. Astfel, Biserica "Sfântul Ladislau" din Oradea a constituit un model pentru edificiul cu acelaşi hram din Furta; Biserica "Sfânta Treime" din Seleuş a fost sursă de inspiraţie pentru Biserica romano-catolică din Barand. Pictura de altar "Înălţarea la cer a Mariei" de Joseph Vincenz Fischer a fost transpusă de autor în ulei pe cupru într-o lucrare aflată într-o colecţie particulară din Viena. Capitolul consacrat picturii nuanţează atribuirile unor lucrări baroce aflate în Colecţia de Pictură universală a Muzeului Ţării Crişurilor. Astfel, tabloul *Iisus şi cei doi tâlhari* [1202] din Colecţia Muzeului orădean îşi are originea în prototipurile vehiculate de Michiel van Coxcie; *Natura statică cu fructe şi vânat* din Şcoala flamandă a secolului al XVII-lea[1203] (colecţia aceluiaşi muzeu) se integrează în stilul lui Pieter Boel; *Împărtăşania apostolilor* din Şcoala italiană a secolului al XVIII-lea reia arhetipul creat de Francesco Trevisani[1204]. La fel de relevante din perspectiva limbajului baroc sunt *Adoraţia păstorilor*, datorată Şcolii lui Adam Elsheimer[1205], *Petrecerea* semnată de pictorul olandez Peter Veredael[1206], portretele imperiale în stil baroc din colecţia muzeului, atribuite unor discipoli din Şcoala lui Martin Meytens cel Tânăr[1207], *Căderea Troiei*, atribuită lui Domenico Zampierri[1208], continuator al lui Federico Barocci. În aceste lucrări

---

1202Agata Chifor, *Picturi religioase din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor*, în *Biharea*, XXXIV-XXXVI, 2007-2009, Editura Muzeului Ţării Crişurilor , Oradea, 2011, p. 161-180; Agata Chifor, *Lucrări clasate în categoria Tezaur din Colecţia de Pictură a Muzeului Ţării Crişurilor Oradea*, în vol. *Interferenţe intelectuale. Studia in honorem Aurel Chiriac. Sexagenarii*, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2012, p.517-532

1203Idem, *Limbajul secret al picturilor Şcolii flamando-olandeze din colecţia Muzeului Ţării Crişurilor*, în *Ars Transsilvaniae* (red. Acad. Marius Porumb), XXII, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2012, p. 79-94

1204Idem, *Arhetipuri ale imagisticii devoţionale în lucrări din Şcoala italiană*, Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor, în *Biharea*, XLIII, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2016, p. 131-149

1205Idem, *Pictori din Şcoala germană în Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor Oradea*, în *Biharea*, XL, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2013, p. 41-56

1206Idem, *Limbajul secret al picturilor Şcolii flamando-olandeze din colecţia Muzeului Ţării Crişurilor*, în *Ars Transsilvaniae*, XXII, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2012 p. 79-94

1207 Idem, *Portrete imperiale austriece din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor Oradea* (secolul al XVIII-lea), în volumul colectiv *Seminatores in Artium Liberalium Agro*, *Studia in honorem et memoriam Barbu Ştefănescu* (coord. Aurel Chiriac, Sorin Şipoş), Academia Română, Centrul de Studii Transilvane, Cluj-Napoca, 2014, p. 525-536

1208Idem, *Mit şi imagine artistică. Căderea Troiei din Şcoala lui Federico Barocci*, Colecţia Muzeului

sunt prezente procedee tipice scenografiei picturale baroce, de la clarobscurul dramatic, tranşant, cu accent pe prim-plan din lucrarea *Iisus şi cei doi tâlhari*, la cel misterios, învăluitor şi cald din scena *Adoraţiei păstorilor*, suprapunerea registrelor terestru-celest, sugestia stărilor emoţionale de devoţiune şi adoraţie mistică, până la etalarea barocă a mesei cu fructe şi obiecte simbolice-aluzie la tema barocă a *Vanităţii,* dramatismul cu tentă istorico-mitologică al *Căderii Troiei* sau scena de gen cu caracter alegoric, creaţie în acest caz a Şcolii de pictură olandeze.

Inspirat din lumea teatrului, "personajul-martor"[1209] este adesea, unul dintre actorii compoziţiei baroce. El apare atât în picturile cu tematică religioasă, cât şi în cele cu caracter profan, ca *Petrecerea* semnată de Peter Veredael. În ambele cazuri, acest personaj (care este după caz, Sfântul Iosif, unul dintre apostoli, tâlharul "cel bun", respectiv o femeie, în scena de gen) priveşte în afara tabloului, în ochii spectatorului, având menirea de a-i releva semnificaţia profundă a lucrării şi de a-l introduce în ambianţa psihologică a picturii, o adevărată scenă de teatru, expusă miniatural, a lumii baroce. Personajul-martor, importanţa conferită prim-planului, ce se impune pregnant privirii sunt elemente ce creează impresia de continuitate spaţială între planul spectatorului şi cel al "spaţiului scenic", iluminat demonstrativ în cadrul căruia evoluează actorii principali ai tabloului[1210].

Prezent prin monumente ecleziastice cu caracter reprezentativ ale Oradiei, barocul a suferit un proces de autohtonizare, de adaptare în conformitate cu gustul local, cu exigenţele şi posibilităţile financiare ale comanditarilor. Trăsăturile sale dominante sunt sobrietatea, impresia de armonie şi echilibru a structurilor formale şi decorative. Această tendinţă ponderată este explicabilă prin înscrierea barocului din acest oraş şi de altfel din întreaga Transilvanie, în "nota finală" a barocului imperial austriac, inaugurată de îndelungata domnie a împărătesei Maria Tereza[1211], urmată de aceea a fiului ei Iosif al II-lea. În acest context apar în barocul orădean, alături de morfologiile tipic baroce, ecouri ale rococoului, stil receptat în amenajările interioare ale Palatului Schonbrunn realizate de împărăteasa Maria Tereza, cu sprijinul arhitectului francez Nicolas Pacassi[1212]. De asemenea, în barocul orădean sunt frecvente numeroase elemente decorative specifice stilului *zopf* (ilustrat de creaţiile arhitectului vienez Franz Anton Hillebrandt), respectiv

Ţării Crişurilor, în *Biharea*, XXXIX, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2012, p.203-216

1209Exemplificări ale acestui motiv la Victor Ieronim Stoichiţă

1210Pentru aplicarea acestor procedee în pictura lui Rembrandt, vezi Michael Bockemuhl, *Rembrandt, misterul formei,* Tachen, 2003

1211Theinhard Markéta, *L' art de L' Europe centrale*, 2008, Paris, Citadelles@Mazenod, p. 218

1212Iby Elfriede, *Le château de Schönbrunn emblème du rococo viennois*, în *Trésors de la Vienne impériale*, 2004

ecouri ale neoclasicismului incipient.

Se poate spune că şi în Oradea, barocul s-a exprimat în forme provinciale, întruchipând o variantă locală originală, în care e vizibil efortul de selecţie, adaptare şi sinteză al mediului autohton, de racordare la inovaţiile de ordin stilistic-decorativ şi tematic, promovate de artişti formaţi în ambianţa Academiei de Artă din Viena. Fiind o sinteză a unor elemente morfologice diverse, austriece, germane, italiene, maghiare, dar şi autohtone româneşti, barocul orădean se impune printr-o amprentă originală, inedită în contextul barocului central-european.

Parte a barocului central-european, arta barocă din Oradea conţine numeroase elemente ce ilustrează teatralismul viziunii asupra lumii, specific acestei epoci de contraste, dar şi de intensă fervoare religioasă, de credinţă în miracol şi interdependenţa profundă a planurilor uman-divin. Realizată în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, fresca din Capela orădeană a Mizericordienilor este o metaforă barocă elocventă a acestei lumi periclitate de calamităţi, însetate de credinţă şi speranţă în ajutorul divin, imortalizată pentru posteritate într-un gest devoţional faţă de Fecioara Maria, redată ca "Mater omnium".

Teoretizată de filosofi celebri, sintetizată grafic în renumitul tratat de perspectivă al lui Andreea Pozzo, aplicată cu pasiune de artiştii vremii, conlucrarea tipic barocă dintre realitate şi iluzie, dintre arhitectură, pictură şi decoraţia interioară avea scopul de a reconfigura în totalitate spaţiul sacru al Bisericii, transformându-l într-o autentică şi impresionantă operă de scenografie mistică, în măsură să ilustreze viziunea lebnitziană, împărtăşită de o întreagă epocă, despre "strălucitoarea lumină a Slavei Divine".

BIBLIOGRAFIE

Arhive, fonduri documentare

Arhivele Statului Oradea, *Fond Colecţia de planuri*
Arhivele Statului Oradea, *Fond Primăria municipiului Oradea*
Arhivele Statului Oradea, *Prefectura Judeţului Bihor*
Arhivele Statului Oradea, *Parohia ortodoxă centrală Oradea*
Arhivele Statului Oradea, *Fond Episcopia Ortodoxă Oradea*
Arhivele Statului Oradea, *Fond Episcopia romano-catolică Oradea*
Arhivele Statului Oradea, *Fond Episcopia greco-catolică Oradea*
Biblioteca Centrală Universitară "Lucian Blaga"Cluj-Napoca
Biblioteca Academiei Cluj-Napoca
Biblioteca "Gh. Şincai" Oradea, *Fondul de carte veche*
Biblioteca Episcopiei Ortodoxe Oradea
Biblioteca "Bunyitay Vincze" Oradea
Biblioteca Seminarului greco-catolic Oradea
Biblioteca Széchenyi, Budapesta

Cărţi şi studii în reviste de specialitate

A jászóvári premontrei kanonkrend jubileumi névtara, 1802-1902, Budapesta, 1902

A nagyváradi premontrei öregdiákok emlékkönyve, Oradea, 1996

Apati, Cristian, *Despre biserici, icoane şi cărţi ortodoxe din Bihor* (ultimul deceniu al secolului al XVIII-lea- primele decenii ale secolului al XIX-lea), în vol. *Seminatores in Artium Liberalium Agro. Studia in honorem et memoriam Barbu Ştefănescu*, Academia Română, Centrul de Studii Transivane, Cluj-Napoca, 2014, p. 513-524

Aggházi Mária, *Régi magyarországi faszobrok*, Budapesta, 1958

Aggházi Mária, *A barokk szobrászat Magyarországon,* I-III, Budapesta, 1959

Aggházi Mária, *Magyarországi barokk müveszet*, Budapesta, 1960

Andea Suzana, Andea Avram, "*Ratio educationis" şi înfiinţarea Districtului şcolar Oradea,* în *Crisia*, XXIII, 1993, p. 175-185

Andea, Avram*, Iluminism şi modernizare în societatea românească*, Cluj, 1996

Andea Suzana, Andea Avram, *Structuri transilvănene în epoca Luminilor*, Cluj, 1999

Andea, Avram, *Absolutismul luminat în Transilvania. Politica iozefină de reforme,* în *Istoria Românilor*, vol. VI, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2003, p. 540-551

Angyal László András (ed.), Horváth Imre, Masits László, M. Nepper Ibolya, Módy György, Nyakas Miklós, Pataky Emöke, Rácz István, Rácz Zoltán, P. Szalay

Emöke, Takács Bela, Varga Gyula, *Hajdú Bihar évszázadai*, Debreţin, 2000
Arbore, Grigore, *Forma ca viziune. Consideraţii asupra barocului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1984
Arbore, Grigore, *Iisus între tâlhari. Scrieri de istoria artei şi a culturii*, Editura Litera Bucureşti, 2012
Arbore, Grigore, *Johann Bernhard Fischer von Erlach şi eternizarea gloriei imperiale,* în vol. *Iisus între tâlhari. Scrieri de istoria artei şi a culturii*, Editura Litera Bucureşti, 2012, p. 200-226
Ardeleanu, Ion, *Istoria diecesei române greco-catolice a Oradiei Mari*, vol. II, Blaj, 1888
Argan, Giulio Carlo, " *Retorica* " *şi arta barocă,* în vol. *De la Bramante la Canova*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974, p. 166-174
x x x *Art venitien en Suisse et au Liechtenstein*, Electa Editrice, 1978
"*Artis Pictoriae Amatores*", *Europe in the Mirror of the Baroque Prag Collection,* Praga, 1993
Artola, J. P., *Ignaţiu de Loyola şi arta iezuită*, în *Vatra*, nr. 4, 2006, Târgu Mureş, p. 72-74
Assunto, Rosario, *Universul ca spectacol*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983
Avram, Alexandru, *Muzeul Ţării Crişurilor Oradea. Ghid*, Editura Meridiane, 1973
Avram, Alexandru, Lăutărescu Doina, *Monumente de arhitectură în stil baroc din Oradea, în Buletinul Monumentelor Istorice,* nr. 2, 1973
Avram, Alexandru, *Vă prezentăm Muzeul Ţării Crişurilor, Secţia de Artă universală*, în *Crişana,* Anul XXVII, nr. 130, 3 iunie, p. 2
Avram, Alexandru, *Contribuţii la studiul decoraţiei interioare a Palatului Brukenthal din Sibiu,* în *Ars Transsilvaniae* (red. Acad. Marius Porumb), V, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1995, p. 147-167
Avram, Alexandru, *Sibiu*, Editura F.F. Press, Bucureşti, 1998
Avram, Alexandru, *Topografia monumentelor din Transilvania. Municipiul Mediaş*, Sibiu, 2006, p. 45-70
Avram Alexandru, Godea Ioan, *Monumente istorice din Ţara Crişurilor,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1975
Balogh I., *Magyar fatornyok*, Budapesta, 1935
Balogh, Jolan, *Varadinum. Várad vára,* I-II, Budapesta, 1982
Bangert, Wiliam, *Istoria iezuiţilor*, Iaşi, 2001
Barbu,Violeta, *Biserica română unită cu Roma în căutarea identităţii. Problema ritului şi activitatea misionarilor iezuiţi, în Revista istorică*, Bucureşti, 1992, nr.5-6, p. 529-547
x x x Barokk müvészet Kőzep Európában. Utak és találkozások, Budapesta, 1993
Bauer, Alexandru, *Arhitectul austriac Franz Anton Hillebrandt, constructorul*

palatului baroc la Oradea, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, An XL, nr. 2, Bucureşti, 1971, p. 57-58
Bauer, Hermann/ Prater, Andreas, *Barocul*, Tachen, 2007
Bazin, Germain, *Clasic, Baroc, Rococo,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1970
Bazin, Germain, *Histoire de l`histoire de l` art de Vasari à nos jours*, Editions Albin Michel, Paris, 1986
Bérenger, J., *Histoire de l' Empire des Habsbourgs*(1273-1918), Paris, 1990
Bernand C., Gruyinski S., *Despre idolatrie*, Editura Amarcord, Timişoara, 1998
Bernath, Mathias, *Habsburgii şi începuturile formării Naţiunii Române*, Cluj, 1994
Besançon, Alain, *Imaginea interzisă*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996
Bialostocki, J., "*Barocul: stil, epocă, atitudine",* în *O istorie a teoriilor despre artă,* Bucureşti, 1977, p. 330-331
Biró, József, *Nagyvárad barokk és neoklassikus müvészeti émlékei*, Budapesta, 1932
Biró, József, *Nagyvárad barokk és neoklassikus müvészeti émlékei,* Budapesta, 1932, Ediţia a II-a, cu note de Péter I. Zoltán şi Emödi Tamás
Biró, József, *A Belényesi Róm. Kath. Templom,* în *Archaeologiai Értesitö,* XLVIII, 1935
Biró, József, *A kolozsvári Szent Mihály-templom Barokk emlekei,* Cluj, 1934
Biró, József, *A bonczhidai Bánffy-Kastély*, Cluj, 1935
Biró, József, *A Gernyeszegi Teleki kastély,* 1939
Biró, József*, Erdély müvészete*, Budapesta, 1941
Biró, József, *Chateaux de Transylvanie*, Budapesta, 1942
Bitskey, Istvan, *Püspökök, ìrók, könyvtárak*, Eger, 1997
Bârcă, M., *Carte şi societate în Transilvania secolului al XVIII-lea.Manuscrise de cărţi populare româneşti*, Editura Argonaut, Cluj, 2002
Blaga, Lucian, *Gândirea românească din Transilvania în sec. XVIII*, Bucureşti, 1966
Blaise, A, *Manual de latină creştină*, Editura Amarcord, Timişoara, 2000
Blankert, Albert, *Johannes Vermeer din Delft*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981
Bockemuhl, Michael *Rembrandt, misterul formei,* Tachen, 2003
Bocşan, Nicolae, Edroiu Nicolae, Răduţiu, Aurel, *Cultură şi societate în epoca modernă*, Cluj, 1990
Bocşan, Nicolae, Edroiu Nicolae, Vesa, Vasile, *Convergenţe europene*, Cluj, 1993
Bolca, Vasile, *Şcoala normală unită din Oradea* (1784-1934), Oradea, 1934
Bolca, Vasile, *Episcopul Samuil Vulcan al Orăzii. Contribuţii la ridicarea culturală a neamului,* Oradea, 1937
x x x Boldog Várad (editor Bálint István János), Budapesta, 1992
Borcea, Liviu, Gorun, Gheorghe(coord.), *Istoria oraşului Oradea,* Oradea, 1995

Borcea, Liviu, *Memoria caselor,* Editura Arca, Oradea, 2003
Borovsky, Samu, *Bihar vármegye és Nagyvárad*, Budapesta, 1901
Bouleau, Charles, *Geometria secretă a pictorilor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979
Brion, Marcel, *Homo pictor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977
Bunyitay, Vincze, *A váradi ősi székesegyház*, Oradea, 1880
Bunyitay, Vincze, *A Nagyváradi L. Sz. Székesegyház*, Oradea, 1880
Bunyitay ,Vincze, *A váradi püspokseg tőrténete*, III, 1884
Bunyitay, Vincze, *A mai Nagyvárad megalapitása*, Budapesta, 1885
Bunyitay, Vincze, *Nagyvárad,* în Nagyvárad, 1890, nr. 103-104
Bunyitay, Vincze, *Biharvármegye oláhjai es a vallás-unió,* Budapesta, 1892
Bunyitay, Vincze, Málnási Ődőn, *A váradi püspökség. A váradi püspökök a számuzetés e az újraalapitás korában (1566-1780)*, Debretin, 1935, ediţia din 2001, îngrijită de Szilágyi Aladár
Careri, G., *Artistul,* în *Omul baroc*, Iaşi, Editura Polirom, 2000
Călinescu George, Călinescu Matei, Marino Adrian, Vianu Tudor, *Clasicism, Baroc, Romantism*, Editura Dacia, Cluj, 1971
Căluşer, Iudita, *Episcopia greco-catolică de Oradea. Contribuţii monografice*, Editura Logos, Oradea, 2000
Câmpeanu, Remus, *Intelectualitatea română din Transilvania în veacul al XVIII-lea,* Editura Presa Universitară Clujeană, 1999
Câmpeanu, Remus, *Elitele româneşti din Transilvania veacului al XVIII-lea,* Editura Presa Universitară Clujeană, 2000
****Clasicism, baroc, romantism*, Editura Dacia, Cluj, 1971
Cavarnos, G., *Ghid de iconografie bizantină,* Editura Sofia, Bucureşti, 2005
Chaunu, Pierre, *Civilizaţia Europei în secolul Luminilor*, vol.I-II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1986
Charpentrat, Pierre, *Baroque, Italie et Europe Centrale*, Office du Livre, 1964
Charpentrat, Pierre, *L'architecture et son public: les églises de la Contre-Réforme* [Arhitectura şi publicul său: Bisericile Contrareformei], în “Annales. Économies, Sociétés, Civilisations”, 28 Année, Nr. 1, 1973, p. 91-108
Cherini, Aldo, *Elogio di Francesco Trevisani Pittore* (1656-1746), 1995
Chifor, Agata, *Ipostaze ale cultului marial în pictura lui Joseph Vincenz Fischer, în Cele Trei Crişuri* (red. Dr. Viorel Faur), An IX, nr. 11-12, nov.-dec., 1998, p. 8-9
Chifor, Agata, *Limbaj baroc în pictura Capelei Palatului episcopal romano-catolic din Oradea,* în *Biharea*, XXII-XXIII (1995-1996), Editura Muzeului Țării Crişurilor, Oradea, 1999, p. 149-156
Chifor, Agata, *Limbaj baroc şi Contrareformă în pictura de altar din catedrala romano-catolică din Oradea,* în vol. *Studii şi comunicări*, nr. 4-5, Arad, 1999, p.

306-321
Chifor, Agata, *Ipostaze ale Sfântului Ioan Nepomuc în barocul orădean,* în *Cele Trei Crişuri* (red. Dr. Viorel Faur), Anul X, nr. 3-4, martie-aprilie 1999, p. 5
Chifor, Agata, *Teodor Ilici Cesliar şi patetismul baroc*, în *Cele Trei Crişuri* (red. Dr. Viorel Faur), Anul X, nr.5-6, mai-iunie, 1999, p. 7
Chifor, Agata, *Mit şi metamorfoze stilistice* (red. Dr. Viorel Faur), în *Cele Trei Crişuri*, Anul XI, nr.1-3, ianuarie-martie 2000, p. 6
Chifor, Agata, *Barocul ecleziastic la Oradea*, în *Cele Trei Crişuri* (red. Antonio Faur), Seria III, Anul I, nr.10-12, oct.-dec. 2000, p. 67-73
Chifor, Agata, *Portretul austriac: Johann Michael Militz*, în *Biharea*, XXIV-XXV(1997-1998), Oradea, 2001, p. 485-491
Chifor, Agata, *Palatul episcopal baroc din Oradea*, în vol. A*rtă românească. Artă europeană Centenar Virgil Vătăşianu* (coord. Marius Porumb, Aurel Chiriac), Academia Română, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Muzeul Ţării Crişurilor Oradea, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2002, p. 167-172
Chifor Agata, *Influenţe ale stilului rococo în portretul de aparat,* în *Biharea*, XXVI-XXVII (1999-2000), Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2002, p. 333-339
Chifor, Agata, *Un monument al barocului târziu: Biserica Sfântul Nicolae din Oradea, în vol. Sub zodia Vătăşianu. Studii de istoria artei* (coord. Marius Porumb, Aurel Chiriac), Academia Română, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Muzeul Ţării Crişurilor Oradea, Editura Nereamia Napocae, Cluj, 2002, p. 141-146
Chifor, Agata, *Imagine şi devoţiune barocă: Pietro Marchesini-"Sfânta Familie", în vol. The 27 th Annual Congress of the American Romanian Academy of Arts and Sciences,* University of Oradea, May 29-June 2, 2002, p. 1022-1023
Chifor, Agata, *Imagine şi devoţiune barocă: fostul altar al Bazilicii romano-catolice din Oradea,* în *Familia* (red. Ioan Moldovan), nr. 9, septembrie 2004, p. 52-54
Chifor, Agata, *Influenţe baroce în pictura iconostaselor din Oradea,* în *Analele Universităţii din Oradea*, *Fascicula Arte Vizuale*, Editura Universităţii Oradea, 2004, p. 254-276
Chifor, Agata, *Artă şi alegorie barocă în complexul mizericordienilor din Oradea, în Analele Universităţii din Oradea*, *Fascicula Arte Vizuale*, Vol. II, Editura Universităţii Oradea, 2005, p. 289-301
Chifor, Agata, *Arhetipuri ale imagisticii devoţionale în pictura barocă din Oradea*, în *Analele Universităţii Oradea*, Fasc. *Arte Vizuale*, vol. III, Editura Universităţii Oradea, 2006, p.128-141
Chifor Agata, *Barocul cultural- artistic orădean, Teză de doctorat*,2005, Facultatea

de Istorie şi Filosofie, Universitatea "Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca
Chifor, Agata, *Oradea barocă*, Muzeul Țării Crişurilor, Editura Arca, Oradea, 2006
Chifor, Agata, *Pictura plafonantă în stil baroc din Oradea,* în *Acta Musei Porolissensis*, XXVIII-XXIX, Zalău, 2007, p. 385-400
Chifor, Agata, *Imaginarul sacru la Oradea între tradiţie bizantină şi baroc*, Editura Arca, 2008
Chifor, Agata, *Alegorii, simboluri şi decoraţii în arta barocă orădeană*, Editura Muzeului Țării Crişurilor, Oradea, 2011
Chifor, Agata, *Alegorie şi simbol în lucrarea "Petrecere" de Peter Veredael*, în *Biharea*, XXXI-XXXIII, 2004-2006, Oradea, 2009
Chifor, Agata, *Pictura "Bisericii cu Lună" din Oradea*, în vol. *Istorie. Artă. Etnologie. Studii în onoarea lui Ioan Godea* (coord. Aurel Chiriac, Barbu Ştefănescu), Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2010, p. 167-187.
Chifor, Agata, *Apoteoza Sf. Nepomuc de Johann Lucas Kracker*, în *Biharea*, XXXVIII, Oradea, 2011, p. 153-162
Chifor, Agata, *Picturi religioase din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor*, în *Biharea*, XXXIV-XXXVI, 2007-2009, Editura Muzeului Țării Crişurilor, Oradea, 2011, p.161-180
Chifor, Agata, *Alegorii sacre în arta barocă orădeană*, în *Sargetia, Serie Nouă*, II, Deva, 2011, p. 231-245
Chifor, Agata, *Limbajul secret al picturilor Şcolii flamando-olandeze din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor*, în *Ars Transsilvaniae* (red. Acad. Marius Porumb), XXII, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2012, p. 79-94
Chifor, Agata, *Lucrări clasate în categoria Tezaur din Colecţia de pictură a Muzeului Ţării Crişurilor Oradea*, în vol. *Interferenţe intelectuale. Studia in honorem Aurel Chiriac. Sexagenarii* (coord. Barbu Ştefănescu, Ioan Goman), Editura Muzeului Ţării Crişurilor, 2012, p. 517-532
Chifor, Agata, *Mit şi imagine artistică. Căderea Troiei din Şcoala lui Federico Barocci*, *Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor,* în *Biharea*, XXXIX, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2012, p. 203-216
Chifor, Agata, *Pictori din Şcoala germană în Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor Oradea*, în *Biharea,* XL, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2013, p. 41-56
Chifor, Agata, *Portrete imperiale austriece din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor Oradea (secolul al XVIII-lea),* în vol. *Seminatores in Artium Liberalium Agro, Studia in honorem et memoriam Barbu Ştefănescu* (coord. Aurel Chiriac, Sorin Şipoş), Academia Română, Centrul de Studii Transilvane, Cluj-Napoca, 2014, p. 525-536

Chifor, Agata, *Theatrum Mundi în pictura barocă orădeană*, în vol. *Fragmentarium. Studii interdisciplinare în onoarea lui Aurel Chiriac* (coord. Gabriel Moisa, Ioan Goman, Sorin Şipoş), Editura Muzeului Ţării Crişurilor Oradea, 2016, p. 260-288
Chifor, Agata, *Arhetipuri ale imagisticii devoţionale baroce în lucrări din Şcoala italiană (Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor)*, în *Biharea*, XLIII, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2016, p. 131-149
Chifor, Agata, *Nestematele Muzeului*, în revista *Muzeul Ţării Crişurilor*, nr. 11, iunie, 2014 mai, p. 7
Chifor Agata, Mihoc Blaga, Bala Simona, Horvath Sabina, *Sărbătorile de iarnă reflectate în colecţiile Muzeului,* în *Muzeul Ţării Crişurilor*, nr. 29, noiembrie-decembrie, 2016, p. 4
Chiriac, Aurel, *Pictura bisericilor de lemn româneşti din Bihor în sec. al XVIII-lea şi al XIX-lea,* Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 1990
Chiriac, Aurel, *Contractul privind pictarea bisericii rutenilor greco-catolici din Oradea la 1788, în vol. Ars Transilvaniae* (red. Acad. Marius Porumb), Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1996, p. 147-151
Chiriac, Aurel, *Stiluri în arhitectura Oradiei (Secolele XIV-XIX),* în *Cele Trei Crişuri* (red. Antonio Faur), Seria III, An I, 2000, nr. 4-6
Chiriac, Aurel, *Oradea (album)*, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2001
Chiriac, Aurel (coord.), *Oradea. Pagini de istorie. Instituţia primarului. Evoluţie administrativă. Realitate urbanistică şi arhitecturală*, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2003
Chiriac, Aurel, *Un zugrav al Bihorului secolului al XVIII-lea: Popa Pătru*, în *Ars Transsilvaniae* (red. Acad. Marius Porumb), XIV-XV, 2004-2005, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Editura Academiei Române , Bucureşti, p. 167-171
Chiriac, Aurel, *Despre artă şi societate în Oradea sfârşitului de secol al XVIII-lea: Actul adiţional cu privire la pictarea Bisericii greco-catolicilor ruteni*, în vol. *Seminatores in Artium Liberalium Agro. Studia in honorem et memoriam Barbu Ştefănescu*, Academia Română, Centrul de Studii Transilvane, Cluj-Napoca, 2014
Choay, Francoise, *Alegoria patrimoniului*, Editura Simetria, Bucureşti, 1998
Ciorănescu, Alexandru, *Barocul sau descoperirea dramei,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980
Covaci, Veronica, *Manufactura de sticlă din Beliu în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, în Crisia,* Oradea, 1973
Cseplö, Péter, *A Nagyváradi szoboréletröl,* în *Archaeologiai Ertesitö*, XV, 1895
Dejeu, Petre, *Aşezămintele culturale din Municipiul Oradea şi judeţul Bihor*, Oradea, 1926
Dejeu, Petre, *Instituţiunile culturale din municipiul Oradea şi judeţul Bihor,*

Oradea, 1937
Deleanu, N., *Simboluri ascensionale în pictura barocă, în Sargetia, Acta Musei Devensis,* XXVIII-XXIX /1, 1999-2000, p. 437-446
Delumeau, Jean, *Le catholicisme entre Luther et Voltaire*, Paris, 1971
Delumeau, Jean, *Frica în Occident(sec.XIV-XVIII),* I-II, Bucureşti, 1986
Demetrescu, Radu, *Barocul, între european şi provincial,* în *Analele Banatului*, Serie Nouă, vol. II, 1997
Dercsényi, Dezsö, *Magyarország müemlékei topográfiája*, vol.IV, Budapesta, 1955
Derer, Hanna, *Sibiu: Arhitectura în epoca barocă,* Editura Universitară "Ion Mincu", Bucureşti, 2003
Dobjanschi Ana, Simion Victor, *Arta în epoca lui Vasile Lupu*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979
Drăguţ, Vasile, *Lăcaşurile româneşti de zid din nord-vestul ţării şi însemnătatea lor istorică, în Trepte vechi şi noi de istorie, cultură şi viaţă bisericească în Eparhia Oradiei*, Oradea, 1980
Drăguţ,Vasile, *Arta românească. Preistorie, Antichitate, Ev Mediu, Renaştere, Baroc,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1982
Dubois, Claude-Gilber, *Le baroque. Profondeurs de l' apparrence*, 1973
Dudaş, Florian, *Românii din Oradea în epoca Luminilor*, Oradea, 1994
Dudaş, Florian, Butişcă Constantin, Pintea Cosmin, *Vechea catedrală ortodoxă a Bihorului*, Editura Brevis, Oradea, 2004
Dudaş, Florian, *Vechea catedrală ortodoxă a Bihorului. Biserica din Velenţa Orăzii,* în volumul colectiv cu acelaşi titlu, Editura Brevis, Oradea, 2004
Dudaş, Florian, *Odoarele vechii catedrale ortodoxe a Bihorului. Cea mai veche bibliotecă românească din Oradea*, Editura Lumina, Oradea, 2005
Dukrét G., Péter Z., *Nagyvárad. Városismertető*, Oradea, 1998
Dumitrescu Florentina, Lăzărescu Emil, Musicescu Ana-Maria, Theodorescu Răzvan, Vătăşianu Virgil, Voinescu Theodora, *Istoria artelor plastice în România*, Editura Meridiane, 1970
Dvorak, Max, *Geneza artei baroce,* în *Scrieri despre artă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983
Eco, Umberto, *Istoria Frumuseţii,* ediţie îngrijită de Umberto Eco, 2004 (versiunea italiană), 2005, versiunea în limba română
Edroiu, Nicolae, Andea Avram, Răduţiu Aurel, *Transilvania sub stăpânire habsburgică, în Istoria României. Transilvania,* Cluj, 1997
Edroiu, Nicolae, *Consolidarea regimului habsburgic în Transilvania şi Banat. Caracteristicile sale, în Istoria Românilor,* vol. VI, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2003, *p. 527-533*
Elsen, Albert, *Temele artei*, vol. I-II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983

Emödi, Ioan, *Contribuţii la cunoaşterea istoriei construcţiei Cetăţii renascentiste din Oradea*, în *Crisia*, XXIX, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 1999, p. 58-118
Emödi, Tamas, *Mănăstirea franciscanilor conventuali din Oradea*, în *Ars Transilvaniae* (red. Acad. Marius Porumb), VII, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1997, p. 61-90
Eugenio d`Ors, *Barocul,* în *Trei ore în Muzeul Prado,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1971
Fabre, Abel, *Trois types de Vierge*, în *Pages d' art chrétien,* 1914, p. 106-115
Farcaş, Gheorghe, *Istoria gimnaziului greco-catolic din Beiuş (1828-1928),* Beiuş, 1928
Faur, Viorel, *Societatea de lectură din Oradea*, 1852-1875, Oradea, 1978
Faure, Élie, *Istoria artei*, *Arta modernă*, vol. I, Editura Meridiane, 1988
Fehér, Dezsö, *Bihor-Bihar varmegyé.Oradea-Nagyvárad külturtőrténete és őreg diákjainak emlékkőnyve,* Oradea, 1933-1937
Firu, Nicolae, *Date şi documente cu privire la istoricul şcoalelor române din Bihor*, Arad, 1909
Firu, Nicolae, *Date şi documente cu privire la istoricul Bisericii greco-ortodoxe române din Oradea Mare,* Arad, 1909
Firu, Nicolae, *Oradea- Mare*, Bucureşti, 1924
Firu, Nicolae, *Monografia Bisericii Sfintei Adormiri din Oradea*, Oradea, 1939
Firu, Nicolae, *Elementul românesc în conducerea oraşului Oradea*, Oradea, 1940
Fleisz, János, *Nagyvárad tőrténete évszámokban*, Oradea, 2000
Fleisz, János, *Nagyvárad tőrténeti bibliográfiája,* 2002
Florea, Vasile, *Istoria artei româneşti*, Editura Litera Internaţional, Bucureşti, 2007
Focillon, Henri, *Viaţa formelor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977
Fodor, József, *A nagyváradi egyhazmegye történelmi sematizmusa,* Oradea, 2003
Fodor, József*, Forgách Pál (1696-1762), váradi püspök élete és munkásága,* în *Egyház, Tudományi, Kultúra* (ed. Fleisz Janos, Fodor József), Oradea, 2015, p. 168-181
Gaethgens, T., *Le XVIII-ème siècle*, Edition du Seuil, 1998
Garas, Klára, *Magyarországy festészet a XVIII században*, II, Budapesta, 1955
Genthon, István, *Magyarország müvészéti émlékei*, Corvina Kiadó, 1974
Georgescu, Ioan, *Episcopul Mihai Pavel. Viaţa şi faptele lui (1827-1902),* Oradea, 1917
Giorgi, Rosa, *Secolul al XVII-lea*, Editura RAO, 2006
Georgiţă, Mihai, *Contribuţii la istoricul Cetăţii Oradea în secolele XVIII-XIX,* în *Crisia,* XXX, 2000, p. 183-206
Gerő, László, *Magyar város képek*, Budapesta, 1953

Ghitta, Ovidiu, *Consideraţii privind Unirea rutenilor şi românilor cu biserica Romei,* în vol. *Convergenţe europene,* Cluj-Napoca, 1993
Ghitta, Ovidiu, *Les débuts de l`organisation de l`Eglise gréco-catholique roumaine au nord-ouest de la Transylvanie,* în *Ethnicity and religion in Central and eastern Europe*, Cluj, 1995
Ghitta, Ovidiu, *Episcopul Iosif de Camillis şi românii din "părţile ungureşti",* în *Studia Universitatis Babeş- Bolyai. Historia*, An XLII, 1-2, Cluj-Napoca, 1997
Ghitta, Ovidiu, *Naşterea unei biserici. Biserica greco-catolică din Sătmar în primul ei secol de existenţă(1667-1761)*, Presa Universitară Clujeană, Cluj, 2001
Ghitta, Ovidiu, *Iosif de Camillis: un vicar apostolic la porţile Transilvaniei,* în *Annales Universitatis Apulensis, Series Historica*, 6, vol II, 2002, p. 67-80
Ghitta, Ovidiu, *Contribuţia iezuiţilor la naşterea Bisericii greco-catolice române,* în *Vatra,* nr. 4, 2006, p. 19-22
Göhl, Ődön, *A Nagyváradi püspökség egyházi emlékeinek statisztikája,* în *Archaeologiai Ertesitő,* XVII, nr. 4, Budapesta, 1897
Gombrich, E. H., *Istoria artei*, ediţia a 16-a, revizuită şi adăugită, Editura Pro Editură şi Tipografie, 1994
Gorun, Gheorghe, *Conscrierile comunităţilor greco-catolicedin comitatul Bihor de la mijlocul secolului al XVIII-lea,* în *Studia Universitatis Babeş-Bolyay, Theologia Catholica,* XLIII, 1, 1998
Gorun, Gheorghe, *Reformismul austriac şi violenţele sociale din Europa Centrală 1750-1800,* Oradea, 1998
Gotz, Adriani, *Pictura germană în secolul al XVII-lea,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1972
Greceanu, Eugenia, *Etapele de construcţie ale Catedralei unite "Sfânta Treime" din Blaj,* în vol. *Artă românească. Artă europeană* (coord. Marius Porumb, Aurel Chiriac). *Centenar Virgil Vătăşianu*, Academia Română, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Muzeul Ţării Crişurilor Oradea, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2002, p. 153-162
Guy Marica, Viorica, *Orfevrăria transilvăneană în Europa barocului, în Pagini Transilvane,* 1993, nr. 1, editată de revista *Steaua și Redacţia Publicaţii pentru străinătate*, p. 123-131
Hairs, Marie-Louise, *Snijders, Frans* în *Dictionnaire des Peintres belges*, *Belgian Art Links and Tools*
Hazard, Paul, *Gândirea europeană în secolul al XVIII-lea*, Bucureşti, 1981
Hempel, E., *Baroque Art and Architecture in Central Europe*, Londra, 1965
Horga, Ioan, *L' église gréco- catholique roumaine de Transylvanie à l` époque des Lumières. L' évêche d' Oradea (1780-1830),* Lille, 1995
Horga, Ioan, *Tradiţie şi noutate în spiritualitatea românească greco-catolică din epoca Luminilor; Episcopia din Oradea*, Oradea, 1996

Horga, Ioan, *Contribuţii la cunoaşterea iozefinismului provincial*, Editura Universităţii Oradea, 2000
Horváth, Jeno, *Váradi frescó. Nagyvárad tőrténete*, Budapesta, 1940
Horváth, Jenö, *Nagyvárad tőrtenéte*, 1942
Hostiuc, Constantin, *Barocul românesc. Gesturi de autoritate, replici şi ecouri*, Noi Media Print, Bucureşti, 2008
Hrib, Dana Roxana, *Tema îngerilor în Colecţia de pictură europeană a Muzeului Naţional Brukenthal,* Alba Iulia, Editura Altip, 2008
Husar, Alexandru, *Ars longa. Probleme fundamentale ale artei*, Editura Univers, 1980
Huyghe, René, *Dialog cu vizibilul. Cunoaşterea picturii*, Editura Meridiane, 1981
Ignaţiu de Loyola, *Exerciţii spirituale,* Editura Polirom, Iaşi, 1996
Iliescu, Vladimir, *Antropologie culturală germană*, Cluj, 1999
Im Hof, U., *Les Lumières en Europe*, Paris, 1993
Indig, Otto, *A nagyváradi szinészet másfel évszázada(1798-1944),* Bucureşti, 1991
Ionescu, Cornel Mihai, *Lorrain*, Editura Meridiane, 1983
Ionescu, Gheorghe, *Istoria arhitecturii româneşti din cele mai vechi timpuri până la 1900*, Bucureşti, 1937
Iorga, Nicolae, *Sate şi preoţi din Ardeal*, Bucureşti, 1902
Ispir, Mihai, *Clasicismul în arta românească*, Bucureşti, 1984
Istrate, Ion, *Baroc şi manierism. Concurenţa literară a două concepte estetice*, Editura Paralela 45, 2000
Iby, Elfriede, *Le château de Schönbrunn emblème du rococo viennois*, în *Trésors de la Vienne impériale*, 2004
Jenei, Dana, *Revista Revistelor, Ars Transsilvaniae XXII, 2012*, în *Studii şi Cercetări de Istoria Artei, Artă Plastică, Serie Nouă*, tom 4 (48), Bucureşti, 2014, p. 200
Kann, Robert, *A History of the Habsburg Empire(1526-1918),* University of California Press, 1974
Kapossy, János, *A magyar király udvari kamara építészei Mária Terezia és II József korában*, Budapesta, 1924
Kapossy, János, *Franz Anton Hillebrandt(1719-1797),* Budapesta, 1924
Kapossy, János, *A magyarországi barokk Európai helyzete,* Budapesta, 1931
Karácsony, János, *A Nagyvárad olaszi római-katolikus plébániatemplom és plébánia rővid tőrténete*, Oradea, 1884
Karácsony, János, *Magyarország egyháztörténete föbb vonásaiban 970 töl-1900 ig,* Oradea, 1906
Karácsony, János, *Három adat a váradi egyházmegye tőrténetéhez*, Oradea, 1910
Karpowicz, Mariusz, *Arta poloneză în secolul al XVII-lea,* Editura Meridiane,

Bucureşti, 1979
Kelemen, István, *Várad szinészete,* Oradea, 1997
Kelény, György, *F. A. Hillebrandt tervei a nagyváradi püspöki palotához, în Müemlékvédelem,* 1970, p. 43-45
Kelény, György , *Kástélyok, kúriak, villák*, Budapesta, 1974
Kelény György, *Franz Anton Hillebrandt*, Budapesta,1976
Kelény, György, *A barokk müveszete*, Budapesta, 1985
Kertész, Andrei, *Pictura germanilor din Sudul Transilvaniei până la 1800, Teză de doctorat*, Cluj-Napoca, 1998
Kiss János, Sziklay János, *A katholikus Magyarorszag*, vol. II, Budapesta, 1902
Kolba Judit, Săşianu Alexandru*, Szént Laszló és városa(1192-1992*), Officina Nova, Budapesta, 1992
Kovács, András, *Observatorul astronomic Batthyaneum de la Alba Iulia: un program decorativ puţin cunoscut,* în *Ars Transsilvaniae,* vol. II, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1992, p. 29-48
Kovács András, *Magna Curia din Deva. Contribuţii la istoria construcţiilor*, în *Ars Transsilvaniae* (red. Acad. Marius Porum), nr. 3, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1993, p. 153-174
Lakos, Lajos*, Nagy-Várad multya és jelenyébol*, Oradea, 1904
x x x *L' Art italien de la Renaissance á 1905* (ed. Philippe Morel), Citadeles @ Mazenod
x x x *L' Art flamand et hollandais, Belgiques et Pays-Bas* (Thomas DaCosta Kaufmann, ed.), 1520-1914, Citadeles @Mazenod
Lavatori, Renzo, *Îngerii*, Editura Galaxia Gutenberg, 2010
Lechinţan, Lucian, *Exerciţiile spirituale şi exprimarea lor în artă, în Vatra*, nr. 4, Târgu Mureş, 2006, p. 74-76
Leonte, Irina, *Simbol şi expresie în Liturghia ortodoxă*, Bacău, Editura EduSoft, 2008
Liiceanu, Gabriel, *Geneza şi structura simbolului în artele plastice,* în *Studii şi cercetări de istoria artei,* p. 103-123
Liiceanu, Gabriel, *Om şi simbol. Interpretări ale simbolului în teoria artei şi filozofia culturii*, Editura Humanitas, 2005
Liţiu, Gheorghe, Olariu Constantin, Savu Teodor, *Din activitatea bisericească a Episcopiei Ortodoxe a Oradiei în ultimii 200 de ani,* Editura Episcopiei Ortodoxe, Oradea, 1984
Liţiu, Gheorghe, *Biserica ortodoxă română din Eparhia Oradea din veacul al XVIII-lea până în zilele noastre,* în *Mărturii-Evocări*, Oradea, 1980
Liţiu, Gheorghe, *Viaţa bisericească în Bihor în secolul al XVIII-lea,* în vol. *Din*

activitatea bisericească a Episcopiei Ortodoxe a Oradiei în ultimii două sute de ani, Editura Episcopiei Ortodoxe Române a Oradiei, Oradea,1984, p. 21-33
Liţiu, Gheorghe, *Încercări de organizare bisericească a ortodocşilor din Oradea-Oraşul Nou, până la 1784*, în vol. *Din activitatea bisericească a Episcopiei Ortodoxe a Oradiei în ultimii două sute de ani*, Editura Episcopiei Ortodoxe Române a Oradiei, Oradea,1984, p. 33-49
Liţiu, Gheorghe, *Începuturile Bisericii cu Lună până la incendiul din 1836*, în vol. *Din activitatea bisericească a Episcopiei Ortodoxe a Oradiei în ultimii două sute de ani*, Editura Episcopiei Ortodoxe Române a Oradiei, Oradea, p. 50-87
Lucian, Augustin, *Catedrala episcopală din Oradea,* în *Mărturii-Evocări,* Oradea, 1980
Lungu, Alexandru, *Stilleven. Viaţa în nemişcare şi simbolica ei: cercetare asupra naturii statice flamande din colecţia Galeriei Brukenthal*, Cluj- Napoca, 1998
Macarie, Gheorghe, *Barocul-artă şi mentalitate în Moldova epocii lui Vasile Lupu*, Editura Cronica, Iaşi, 2005
Macarie, Gheorghe, *Trăire şi reprezentare. Barocul în artele vizuale ale Moldovei secolului al XVII-lea*, Editura Tehnopress, Iaşi, 2008
Mâle, Emile, *L' art religieux ápres la Concile de Trente*, Paris, 1932
Málnási O., *Gróf Csáky Imre bibornok*, Debreţin, 1926
Mălinaş, Constantin, *Tipografi, tipografii şi edituri în Bihor(1565-1948),* Oradea, 1995
Mălinaş, Constantin, *Contribuţii la istoria iluminismului românesc din Transilvania. Ioan Corneli (1762-1848),* Oradea, 2003
Mălinaş, Constantin, *Bicentenarul Elegiei lui Gheorghe Şincai (1804-2004),* Oradea, Asociaţia Română pentru Ex Libris, 2005
Mălinaş, Ioan Marin, *Situaţia învăţământului bisericesc al românilor în contextul reformelor şcolare din timpul domniei împărătesei Maria Tereza(1740-1780), a împăraţilor Iosif al II-lea(1780-1790) şi Leopold al II-lea(1790-1792)*, Viena, 1984
Man, Grigore, *Simboluri sacre şi profane,* Baia Mare, Editura Proema, 2005
Marót, Sandor, *A váradi barokk-püspök udvarának hires zeneköltője*, în Oradea, 1941, decembrie 24, p. 15-17
Marót, Sandor, *Haydn Mihály megjelenik Váradon,* în *Nagyvárad*, 24 dec. 1941, p. 16
Marta, Doru, *Istoriografia cetăţii Oradea,* în *Crisia*, XXX, 2000
Marta, Doru, *Cetatea Oradiei. De la începuturi până la sfârşitul secolului al XVII-lea*, Editura Muzeului Țării Crişurilor, Oradea, 2013
Martin, John Rupert, *Barocul,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1982
Martin Ana, *Veneţianul Marco Pitteri (1702-1786) inventatorul gravurii într-o singură incizie,* în vol. *Artă românească. Artă europeană Centenar Virgil*

Vătăşianu (coord. Marius Porumb, Aurel Chiriac), Academia Română, Academia Română, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Muzeul Țării Crişurilor Oradea, Editura Muzeului Țării Crişurilor, Oradea, 2002, p. 263-274
Martin, Ana, *Stampa venețiană din secolul al XVIII-lea. Difuziune europeană şi frecvența în atelierele româneşti*, Editura Muzeului Țării Crişurilor, Oradea, 2005
Martin, Ana, *Şcoala austriacă de gravură. Lucrări inedite din colecția Muzeului Țării Crişurilor*, în *Biharea*, XXXVII, Editura Muzeului Țării Crişurilor, Oradea, 2011, p. 155-174
Major, Mathé, *Epitészet tőrtenét. Feudalis társadalmak Epitészete*, Budapesta, 1955
Maxim, Virgil, *Contribuții la istoria învățământului românesc din Bihor în secolul al XVIII-lea,* în *Crisia,* 1981, p. 99-106
Mazilu, Dan Horea, *Barocul în literatura română în secolul al XVII-lea*, Bucureşti, 1976
Mermeze Gh., Mermeze A., *Istoricul farmaciilor din Oradea*, Oradea, Editura Imprimeriei de Vest
Metamorphoses of Themes. Secular Themes in Central Europe Baroque Art, Budapesta, 1993
Mihoc, Blaga, *Valențele emancipării*, Editura Logos, Blaj, 1994
Mihoc, Blaga, *Biserică şi societate în Nord-Vestul României*, Oradea, Editura Logos, 2003
Mihăescu, Florin, *Mit şi simbol în Vechiul Testament*, Bucureşti, Editura Arhetip, 2003
Mihăescu, Florin, *Simbol şi parabolă în Evanghelii*, Bucureşti, Editura Pontifex, 2004
Miclosik,*Elena, Încercări de reconstituire ale unor galerii de portrete din secolele XVIII-XIX pe baza unor picturi intrate în colecția Muzeului Banatului,* în vol. *Studii şi comunicări,* Muzeul de Artă Arad, 1994, p. 31-38
Millet, Louis, *Le pouvoir du symbolisme,* în vol. *Le symbole*, 1952
Minguet, Philippe, *Estetica rococoului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973
Mirimonde, A.P., *Le langage secret de certains tableaux du musée du Louvre*, Paris, 1984
Mârza, Iacob, *Etape şi momente din istoria învățământului în Transilvania(sec. XVIII-XIX)*, Sibiu, 2002
Mouloud, Noel, *Pictura şi spațiul*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978
Morel, Philippe (ed.), *L' art italien de la Renaissance á 1905*, Citadelles @ Mazenod
Munteanu, Romul, *Contribuția Şcolii Ardelene la culturalizarea maselor,* Bucureşti, 1962
Munteanu, Romul, *Clasicism şi baroc în cultura europeană din secolul al XVII-*

lea, Editura Univers, 1985
Munteanu, Romul, *La culture roumaine a l`époque des Lumieres*, Bucureşti, 1982-1985
Munteanu, Romul, *Iluminism şi romantism european*, Bucureşti, 1998
Marcel, Gh., *Crucea între mit şi simbol*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2006
Mureşan, Valentin, *Natura statică în pictura barocului german şi austriac din Colecţia Muzeului Brukenthal,* în *Ars Transsilvaniae* (red. Acad. Marius Porumb), VI, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1996, p. 107-125
Mureşan, Valentin, *Portrete de Martin Meytens la Muzeul Brukenthal,* în *Revista Muzeelor*, nr. 8/ 1977
Mureşan, Valentin, *Barocul în pictura germană şi austriacă din secolele XVII-XVIII în colecţia Muzeului Bruckenthal, Teză de doctorat,* Cluj-Napoca, 1998
Mureşan, Valentin, *Metaforă şi simbol în pictura germană şi austriacă din secolele XVII-XVIII,* în vol. *Sub Zodia Vătăşianu. Studii de istoria artei* (coord. Marius Porumb, Aurel Chiriac), Academia Română, Academia Română, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Muzeul Ţării Crişurilor Oradea, Editura Nereamia, Cluj- Napoca, 2002, p. 123-128
Mureşan, Valentin, *Johann Kupetzky- un portretist austriac şi tablourile sale de la Muzeul Brukenthal*, în vol. *Artă românească. Artă europeană* (coord. Marius Porumb, Aurel Chiriac). *Centenar Virgil Vătăşianu*, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2002, p. 275-281
Mureşan, Valentin, *Catalogul portretelor familiei de Habsburg din colecţia muzeului naţional Brukenthal* în vol. *Efigii imperiale habsburgice din Sibiu* (coord. Al .Sonoc), Sibiu, 2011
Muscă, Vasile, *Leibnitz, filosof al Europei baroce*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001
Muther, R, *Geschichte der malerei, Die Renaissance und die Barockzeit*, Berlin, 1922
Nadány, Zoltan, *Bihar-vármegye. Magyar városok és vármegyek monografiája,* Budapesta, 1938
Nagy B., Margit, *Reneszánsz és barokk Erdélyben*, Bucureşti, 1970
Nagy B., Margit, *Várok, Kastélyok és udvarházak a hogy a regiek latták*, Bucureşti, 1973
Nagy B., Margit, *Stilusok, müvek, mesterek*, Bucureşti, 1977
Nagyvárad, în *Vasárnapi Ujság*, nr. 25, 1857
Námény, Lajos, *A váradi szinészet tőrtenéte*, Oradea, 1898
Nanu, Adina, *Artă. Stil. Costum ,* Editura Media Print, 2007
Neamţu, Gelu, *Alexandru Roman. Marele fiu al Bihorului(1826-1897),* Fundaţia Culturală “Cele Trei Crişuri”, Oradea, 1995

Neamţu, Gelu, Alexandru Roman şi Academia română (1866-1897), în *Anuarul Institutului de Istorie Naţională "George Bariţiu"*, Cluj-Napoca, tom XLVI, 2007, p. 77-84
Némethy, Gyula, *A nagyváradi szóboréletről*, în *Arhaeologiai Ertesito*, XVI, 1896
Némethy, Gyula, *A nagyváradi római katolikus székesegyház*, Oradea, 1942
Nessi, Alessandro, *Riscoprendo l Ortolanino,* în *Il Tremisse pistoiese*, 1996, I, nn. 59-60, p. 37-39
Nicoară,Teodor, *Transilvania la începuturile timpurilor moderne(1680-1800). Societate rurală şi mentalităţi colective,* Cluj, 1997
Niedermaier, Paul, *Geneza oraşelor medievale în Transilvania,* Editura Academiei Române, Bucureşti, 2016
Octavian, Tudor, *Vermeer şi criticii săi*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1988
Olariu, Constantin, *Catedrala episcopală Biserica cu Lună din Oradea. Partea artistică* în vol. *Din activitatea bisericească a Episcopiei Ortodoxe a Oradiei în ultimii două sute de ani,* Editura Episcopiei Ortodoxe Române a Oradiei, Oradea, 1984, p. 251-332
Olariu, Constantin, *Biserica "Sfântul Ierarh Nicolae" din Oradea,* în vol. *Mărturii-Evocări,* Oradea, 1980
x x x *Omul baroc*, volum coordonat de Rosario Villari, Editura Polirom, 2000
Oprescu, George, *Manual de istoria artei*, Vol. II, *Barocul şi secolul al XVIII-lea*, Editura Ziarului Universul, Bucureşti, 1944
Ordeanu, Maria, *Catalogul portretelor familiei de Habsburg. Lucrări de grafică,* în vol. *Efigii imperiale habsburgice din Sibiu* (coord. Al Sonoc.), Sibiu, 2011
D' Ors, Eugenio, *Barocul*, în *Trei ore în Muzeul Prado*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971
Quenot, Michel, *Învierea şi icoana*, Bucureşti, 1999
Pacaut, Marcel, *L' iconographie chrétiene,* 1952
Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, vol. II, Editura Meridiane, 1971
Panofsky, Erwin, *Artă şi semnificaţie*, Editura Meridiane, 1980
Panofsky, Erwin, *Ideea. Contribuţie la istoria teoriei artei,* Bucureşti, Editura Univers, 1975
Papp, Lajos, *Nagyvárad. Városismertetés*, Oradea, 1943
Papu, Edgar, *Barocul ca tip de existenţă*, I-II, Bucureşti, 1977
Pastoureau, Michel, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Editura Bonneton, 1992
Pastoureau, Michel, *O istorie simbolică a Evului Mediu occidental*, 2004
Pavel, Constantin, *Alexandru Roman(1826-1897),* Beiuş, 1926
Pavel, Constantin, *Şcoalele din Beiuş (1828-1928),* Beiuş, 1928
Pârvulescu, Dorina, *Prezenţe ale viziunii baroce asupra spaţiului în pictura destinată comunităţilor ortodoxe din Banat în secolul al XVIII-lea,* în vol. *Studii*

şi comunicări, nr. 4-5, Arad, 1999, p.278-306
Pârvulescu, Dorina Sabina, *Iconostasul în Banat din cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea până în deceniul al treilea al secolului al XIX-lea*, Editura Mirton, Timişoara, 2002
Pârvulescu, Dorina Sabina, *Virtuţile creştine în pictura ortodoxă din Banat*, în vol. *Artă românească. Artă europeană* (coord. Marius Porumb, Aurel Chiriac). *Centenar Virgil Vătăşianu*, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2002, p. 181-202
Pelikan, Jaroslav, *Fecioara Maria de-a lungul secolelor*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998
Pengö, Zoltán, *Peripeţiile unei statui*, în *Jurnal bihorean*, 29 mai 2002, p. 4
Péter, I. Zoltán, *Szent László temploma*, în *Bihari Napló,* 1990, IV., 26
Péter, I. Zoltán, *Az olaszi plébaniatemplom*, în *Bihari Napló*, 1992, 9 II
Péter, I. Zoltán, *Nagyvárad római katolikus templomai*, Oradea, 1992
Péter, I. Zoltán, *Conturarea imaginii edilitare a oraşului în secolul al XVIII-lea, în Istoria oraşului Oradea,* Oradea, Editura Cogito, 1995, p. 196-200
Péter, I. Zoltán, *Nagyvárad épitészeti émlékei a barokktól a szecessioig*, Oradea, 1998
Péter, I. Zoltán, *Nagyvárad barokk müvészete*, în *A barokk Európa*, Debreţin, 2000
Péter, I. Zoltán, *Barocul orădean*, în *Jurnal bihorean*, 29 mai 2002, p. 4
Péter, I. Zoltán, *Trei secole de arhitectură orădeană,* Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2003
Péter, I. Zoltán, *Nagyvárad 900 évszázad multya és történétti öröksége*, Oradea, 2005
Péter, I. Zoltán, *Nagyvárad müemlék épületei*, Oradea, 2008
Péter, I. Zoltán, *A Nagyváradi Olaszi Refórmatus templom,* în *Partiumi Füzetek* nr. 25, 1996, p. 1-10
Péter, I. Zoltán, *Barocul orădean*, în *Jurnal bihorean*, 29 mai 2002, p. 4
Petreanu, Coriolan, *Cercetări recente asupra barocului din Ardeal şi Ungaria,* în *Gând românesc,* III, 1935
x x x Pictura barocă. Două secole de minunăţii în pragul picturii moderne, volum îngrijit de Stefano Zuffi, texte de Francesca Castria şi Stefano Zuffi), Editura Fundaţiei Culturale Române, 1999
Pigler, A., *Barockthemen,* Band I-II, 1956
Pitiot, Pierre, *Les voyageurs de l'immobile. Mediteranée, baroque et cinema*, 1994
Pleşu, Andrei, *Despre îngeri*, Editura Humanitas, 2003
Plietzsch, Eduard, *Pictori olandezi şi flamanzi din secolul al XVII-lea*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978
Pop, Ioan Aurel, *Transilvania în secolul al XIV-lea şi prima jumătate a secolului al XV-lea* (1300-1456), în *Istoria Transilvaniei* (coord. Ioan Aurel Pop, Thomas

Nagler), Centrul de Studii Transilvane, Cluj-Napoca, 2005, vol. I, p. 247-298
Pop, Ioan Aurel, Bolovan Ioan, *Istoria Transilvaniei*, Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Editura Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016
Pop, Alexandru, *Încercare de reconstituire a sistemului hidrografic defensiv al cetăţii şi al oraşului Oradea în prima jumătate a secolului al XVII-lea,* în *Aletheia*, Oradea, 1993
Pop, Alexandru, *Vechi vase farmaceutice orădene. Mic album,* Editura Nigredo, Arad, 2003
Pop, Alexandru, *Două fresce bicentenare*, în *Jurnal bihorean*, 27 XII, 2004, p.6
Pop, Alexandru, *O veche farmacie orădeană: Rodia*, Arad, 2005
Pop, Alexandru, *Cuibul ocrotit de ape. Sistemul hidrografic defensiv al cetăţii şi al oraşului Oradea în prima jumătate a secolului al XVII-lea*, Editura Varadinum Script, Oradea, 2015
Pop-Bratu, Anca, *Pictura murală maramureşană*, Bucureşti, 1982
Pop, Virgil, *Armenopolis, oraş baroc,* Editura Accent, Cluj-Napoca, 2002
Popescu, Elena, *Interferenţe stilistice europene în pictura transilvăneană*, în vol. *Artă românească. Artă europeană .Centenar Virgil Vătăşianu* (coord. Marius Porumb, Aurel Chiriac), Academia Română, Academia Română, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Muzeul Ţării Crişurilor Oradea, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2002,p. 215-224
Popescu, Elena, *Portretul transilvănean în secolele XVI-XVII în pinacoteca Bruckenthal, în Studii şi comunicări*, III, Arad, 1996, p. 5-23
Popian, C. D., *Sfânta Liturghie în diferite rituri*, Oradea, Editura Logos 94, 1994
Popovici, D., *La littérature roumaine a l`époque des Lumières,* Sibiu, 1945
Porumb, Marius, *Zugravi şi centre de pictură românească din Transilvania în secolul al XVIII-lea,* în "Anuarul Institutului de Istorie şi Arheologie", Cluj, XIX, 1976, p. 103-125
Porumb, Marius, *Contribuţii privind activitatea unor zugravi din sudul Transilvaniei în secolul al XVIII-lea*, în "Acta Musei Napocensis", IX, Cluj, 1972, p. 571-586
Porumb, Marius, *Contribuţii la cunoaşterea unor zugravi din veacul al XVIII-lea din Transilvania*, în "Acta Musei Napocensis", VIII, Cluj, 1971, p. 607-622
Porumb, Marius, *Răşinari, un centru de pictură din secolul al XVIII-lea*, în "Anuarul Institutului de Istorie şi Arheologie", Cluj, XXVI, 1983-1985, p. 377-391
Porumb, Marius, *Pictura românească din Transilvania (sec. XIV-XVII),* Cluj, 1981
Porumb, Marius, *Un valoros ansamblu de pictură şi sculptură de la Vadu Crişului,* în *Acta Musei Napocensis*, XXI, 1984, p.561-564
Porumb, Marius, *Catedrala Sfânta Treime din Blaj la 1751,* în *Acta Musei*

Napocensis, Istorie, 32, II, Cluj, 1996, p. 353-358
Porumb, Marius, *Portretul inedit al episcopului Inochentie Micu din 1741 de la mănăstirea Râmeţ,* în *Ars Transilvaniae* (red. Acad. Marius Porumb), VII, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1997, p. 141-147
Porumb, Marius, *Dicţionar de pictură veche românească din Transilvania (secolele XIII-XVIII),* Bucureşti, 1998
Porumb, Marius, *Date noi privind biserica brâncovenească din Făgăraş*, în *Ars Transsilvaniae* (red. Acad. Marius Porumb), XIV-XV, 2004-2005, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, Bucureşti, p.163-166
Porumb, Marius, *Biserici de lemn din Maramureş*, Editura Academiei Române, 2005
Posta, Sandor, *Adalékok a nagyváradi szürke barátok történetéhez, în Magyar Sion,* Ezstergom, 1868, VI , p. 436-445
Pozzo, Andrea, *Perspectivae pictorum atque arhitectorum*, 1719, vol. I-II, Biblioteca Centrală Universitară "Lucian Blaga", Cluj-Napoca
Prater Andreas, Hermann Bauer, *Painting of the Baroque,* Taschen, 1997
Puşcaş, Aurel, *Biserica "Sfânta Treime " din Oradea, în Mărturii-Evocări,* Oradea, 1980
Puşcaş, Cristian, *Evoluţie arhitecturală şi dezvoltare urbanistică* (*Primele gesturi urbanistice- Primele imobile reprezentative*), în *Monografia judeţului Bihor* (Coord. Aurel Chiriac, Gheorghe Măhăra), vol. I, *Cadru natural, Societate, Civilizaţie*, Editura Arca, Oradea, 2010, p. 76-79
Quenot, Michel, *Icoana, fereastră spre Absolut*, Editura Enciclopedică, 1993
Rádos, Jeno, *Magyar oltárok*, Budapesta, 1938
Rádos, Jeno, *Magyar kastélyok, în Magyarország müveszeti emlékei*, Budapesta, 1939
Rádos, Jeno, *Magyar épitészet tőrténet*, Budapesta, 1975
Radosav, Doru, *Carte şi societate în Nord-Vestul Transilvaniei (sec. XVII-XIX),* Oradea, 1995
Radu, I., *Istoria diecezei române unite a Orăzii Mari, 1777-1927,* Oradea, 1930
Réh, Elemer, *Adatok a XVIII századi épitőmesterek mükodéséhez,* în *Archaeologiai Ertesitó,* 1931, p. 168
Riegl, Alois, *Istoria artei ca istorie a stilurilor*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1998
Rif, Teodor, *Samuil Vulcan-cărturar iluminist*, Editura Mirton, Timişoara, 2003
Roşca, Felician, *Michael Haydn şi viaţa muzicală din Oradea (1757-1762), în Crisia,* XVIII, 1988
Rousset, Jean, *Literatura barocului în Franţa,* Editura Univers, Bucureşti, 1976

Rusu, Adrian, *Cetatea Oradea. Monografie arheologică, vol. I, Zona palatului episcopal*, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2002
Rusu, Adrian Andrei (coord.), Sabău Nicolae, Burnichioiu Ileana, Ioan Vasile Leb, Makko Lupescu Maria, *Dicţionarul mănăstirilor din Transilvania, Banat, Crişana şi Maramureş*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2000
Sabău, Nicolae, *Iconografia decorului plastic al Palatului Bánffy din Cluj-Napoca,* în *File de Istorie,* IV., 1976, p. 483-497
Sabău, Nicolae, *Precizări iconografice asupra temei "Caritatea Sfintei Elisabeta în pictura barocă central-europeană*", în *Studii şi cercetări de istoria artei, Seria artă plastică,* tom XXII, 1975, p. 188-199
Sabău, Nicolae, *Originea iconografică a unui relief clujean din veacul al XVIII-lea, Acta Musei Napocensis,* XIII, Cluj, 1976
Sabău, Nicolae, *Teme iconografice în sculptura figurativă laică din Transilvania în perioada barocă,* în *Revista Muzeelor şi Monumentelor. Monumente istorice şi de artă*, nr. 1, 1977, p. 61-68
Sabău, N., G. Fleşer, *Sculptura barocă a Cetăţii din Alba Iulia, Apulum*, XXII, 1980
Sabău, Nicolae, *Prolegomene la iconografia sculpturii baroce din Transilvania, în Studii de istorie a artei,* Cluj, 1982
Sabău, Nicolae, *Castelul Haller din Coplean,* în *Revista Muzeelor şi Monumentelor*, nr. 2, 1983
Sabău, Nicolae, *Contribuţii la cunoaşterea arhitecturii baroce din Oradea,* în *Crisia,* XIV, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 1984, p. 467-487
Sabău, Nicolae, *Gherla. Aspecte istorico-artistice ale dezvoltării oraşului,* în *Revista Muzeelor şi Monumentelor, Seria Monumente,* nr. 1, 1984
Sabău, Nicolae, *Arta cultă din Transilvania în secolul al XVIII-lea. Impactul politic şi ideologic,* în *Anuarul Institutului de Istorie şi Arheologie Cluj,* XXIX, 1988-1989, p. 171-187
Sabău, Nicolae, *Sculptura barocă din Transilvania în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea*, Bucureşti, 1992
Sabău, Nicolae, *Iconografia picturilor reprezentând cele zece Virtuţi din Biserica Neagră, Braşov*, în vol. *Ars Transilvaniae* (red. Acad. Marius Porumb), VII, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1997, p. 121-138
Sabău, Nicolae, *Johann Nepomuk Schöpf (1733-1798), promotor al barocului în pictura monumentală din Transilvania,* în *Ars Transilvaniae* (red. Acad. Marius Porumb), VIII-IX, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Editura Academiei Române , Bucureşti, 1998-1999, p. 205-227
Sabău, Nicolae, *Sculptura figurativă de piatră din Transilvania în secolul al XVIII-lea, Teză de doctorat*, 1983

Sabău, Nicolae, *Maestri italiani nell architettura religiosa Barocca della Transilvania. Maeştri italieni în arhitectura religioasă barocă din Transilvania,* Editura Ararat, Bucureşti, 2001
Sabău, Nicolae, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, vol. I, *Sculptura*, Editura Dacia, Cluj, 2002
Sabău, Nicolae, *Johann Nepomuk Schöpf Begründer des Barocks in der monumentalen malerei aus Siebenbürgen,* în vol. *Artă românească. Artă europeană.,* Academia Română, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Muzeul Ţării Crişurilor Oradea , Editura Muzeului Ţării Crişurilor Oradea, 2002, p. 237-244
Sabău, Nicolae, *Johann Ignaz Cimbal, magister artis peritus şi pictura altarelor bisericii piariste din Carei,* în *Ars Transilvaniae* (red. Acad. Marius Porumb), X-XI, Editura Academiei Române, Institutul de Arheologie şi Istoria Artei Cluj-Napoca, Bucureşti, 2001-2002, p. 125-143
Sabău, Nicolae, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, vol. II, *Pictura*, Editura Mega, Cluj, 2006
Sapir, Stay, *Ténèbres sans leçcons. Esthétique et épistémologie de la peinture ténébriste romaine 1595-1610*, These doctorale, 2008
Sarca, Vasile, *Organizarea şi conţinutul primei expoziţii permanente a colecţiei Societăţii de Arheologie şi Istorie a comitatului Bihor şi a oraşului Oradea, respectiv a colecţiei de artă religioasă şi laică a episcopului de rit latin de Oradea Ipoly (Stummer) Arnold,* în *Biharea,* XXXIV-XXXVI, 2007-2009, Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2011, p. 243-285 (Text tradus şi comentat în *Restitutio*)
Schematismus Venerabilis Cleri Diocesis Magno-Varadinensis L. Ritus Pro Anno 1824, Magno-Varadini, Typis Ioannis Tichy
Schematismus Venerabilis Cleri Diocesis Magno-Varadinensis L. Ritus Pro Anno 1828, Magno-Varadini, Typis Ioannis Tichy
Schematismus Venerabilis Cleri Diocesis Magno Varadinensis Pro Anno 1830, Magno Varadini, Typis Ioannis Tichy
Schematismus Venerabilis Cleri Diocesis Magno Varadinensis Pro Anno 1835, Magno Varadini, Typis Ioannis Tichy
Schematismus Venerabilis Cleri Diocesis Magno-Varadinensis Graeci ritus Catholicorum pro anno 1828, Oradea, 1900
Schematismus Venerabilis Cleri Diocesis Magno-Varadinensis Graeci ritus Catholicorum pro anno jubilari 1900, Oradea, 1900
Schematismus Historicus Venerabilis Cleri Diocesis Magno-Varadinensis Latinorum pro Anno 1896, Ediţia a II-a, Episcopia romano-catolică de Oradea, Varadinum Script, Oradea, 2010
Schöltz Bela, *Nagyvárad várának tőrtenéte*, Oradea, 1907

Schmitt-Vorster, Angelika, *Pro Deo et Populo: Die Porträts Josephs II* (1765-1790): *Untersuchungen zu Bestand, Ikonographie und Verbreitung des Kaiserbildnisses im Zeitalter der Aufklärung,* Dissertation, München, Faculty of History and the Arts, 2005

Schneider, Norbert, *Vermeer (1632-1675),* Tachen, 1994

Sebestyén Gh., Sebestyén V., *Arhitectura Renaşterii în Transilvania,* Bucureşti, 1963

Serfözö, Szabolcs, *A sasvári pálos templom és a kegyszobor kultusza a XVIII században*, 2007

Sfântul Dionisie Areopagitul, *Epistolele*, Editura All, 1994

Simion, Victor, *Argintăria brâncovenească,* în *Revista Muzeelor şi monumentelor, Monumente istorice şi de artă*, nr. 2, 1988, p.30-39

Simion, Victor, *Arta brâncovenească-consideraţii despre noul stil românesc din secolele XVII-XVIII,* în *Revista Muzeelor şi monumentelor*, Seria Muzee, nr.6, 1989, p.61-65

Simion, Victor, *Imagini, legende, simboluri,* Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2000

Sonoc, Alexandru (editor), Valentin Mureşan, Maria Ordeanu, *Efigii imperiale habsburgice din Sibiu*, 2011

Sorohan E., *Sensus allegoricus*, în *Cantemir în cartea hieroglifelor*, Editura Minerva, 1978

Stanciu, Vasile, *Biserica "Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavril" din Oradea-Velenţa, în Mărturii-Evocări,* Oradea, 1980

Sterling, Charles, *Natura moartã*, Editura Meridiane, Bucureşti,1970

Stoichiţă, Victor Ieronim, *Georges de la Tour*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1980

Stoichiţă, Victor Ieronim, *Efectul Don Quijote. Repere pentru o hermeneutică a imaginarului european,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1995

Stoichiţă, Victor Ieronim, *Instaurarea tabloului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999

Stoichiţă, Victor Ieronim, *Creatorul şi umbra lui*, ediţia a doua, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007

Stoichiţă, Victor Ieronim, *Scurtă istorie a umbrei*, ediţia a II-a, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008

Stoichiţă, Victor Ieronim, *Experienţa vizionară în arta spaniolă a Secolului de Aur*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011

Stoichiţă, Victor Ieronim, *Cum se savurează un tablou şi alte studii de istoria artei*, Editura Humanitas, 2015

Sullivan, Scott A, *A Banquet-Piece with Vanitas Implications,* în *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* , 61, nr. 8, oct, 1974, p. 278

Széll, Sándor, *Nagyvárad ,Szent László városa*, Budapesta, 1940

Szépkuthy, Tamás, *A premontreiek, korábban a pálosok temploma*, în vol. *Boldog Várad* (coord. Balint I.), Budapesta, 1992
Szirmay, Antal, *Notitia topographica, politica inclyti comitatus Zempléniensis per Antonium Szirmai,* Buda, Typis Regiae Universitatis Pestanae, 1805
Szőnyi, Otto, *Régi magyar templomok*, Budapesta, 1933
Tamas, Alice, *Posibilităţi de cercetare a evoluţiei stilistice la producerea sticlei manufacturiere din Beliu,* în *Sargetia*, XXVIII-XXIX/1, 1999-2000, p. 691-699
Tapié, Victor, *Baroque et classicisme*, Paris, 1957
Tapié,Victor, *Monarhies et peuples du Danube*, Paris, 1969
Tápié, Victor, *Barocul*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1969
Tat, Alin, *Cetăţenie şi confesiune în România. O perspectivă greco-catolică,* în *Vatra,* nr.2-3, 2003, Târgu Mureş, p. 108-110
Tatai Baltă, Cornel, *Gravorii în lemn de la Blaj*, 1995
Tatai Baltă, Cornel, *Reprezentarea Încoronării Fecioarei Maria în icoanele pe sticlă,* în *Annales Universitatis Apulensis, Series Historica*, IX, 1, 2005, p. 93-98
Tatai Baltă, Cornel, *Uşile diaconeşti ale iconostasului Catedralei din Blaj*, în *Annales Universitatis Apulensis, Series Historica*, 11/1, 2007, p. 312-322
Tămâian, Petru, *Istoria seminarului şi a educaţiei clerului diecezei române unite de Oradea,* Oradea, 1930
Tăşiedan, Ştefan, *Icoane din viaţa poporului român din Bihor (1726-1748),* în *Cultura Creştină,* 3, 1913, nr. 1-5
Teodor Pompiliu, Ghişe Dumitru, *Fragmentarium iluminist*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1972
Teodor, Pompiliu, *Interferenţe iluministe europene*, Cluj, 1984
Teodor, Pompiliu, *Sub semnul Luminilor- Samuil Micu,* Editura Presa Universitară Clujeană, 2000
Theater and Mysticism. Baroque Sculpture between West and East, Poznan, 1993
Theinhard, Markéta, *L'art de L'Europe centrale*, 2008, Paris, Citadelles@Mazenod
Theodorescu, Răzvan, *Biserica Stavropoleos*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1967
Theodorescu, Răzvan, *Piatra Trei Ierarhilor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979
Theodorescu, Răzvan, *Itinerarii medievale*, Editura Meridiane, 1979
Theodorescu, Răzvan, *Istoria văzută de aproape*, Editura Sport Turism, Bucureşti, 1980
Theodorescu, Răzvan, *Manierism şi prim baroc postbizantin între Polonia şi Stambul. Cazul moldav (1600-1650)*, în *Studii şi Cercetări de Istoria Artei*, tom 28, 1981, Editura Academiei Române, p. 63-93
Theodorescu, Răzvan, *Gusturi şi atitudini baroce la români în secolul al XVII-lea,* în *Studii şi cercetări de istoria artei*, tom XXIX, Editura Academiei Române, 1982, p. 37-46
Theodorescu, Răzvan, *Civilizaţia românilor între medieval şi modern*, I-II, Editura

Meridiane, Bucureşti, 1987
Theodorescu, Răzvan, *Syncronismes europeens et locales, le baroque roumain aux XVII-XVIII siècles,* în *Revue Roumaine d histoire de l'art*, Editura Academiei Române, tom XXVII, Bucureşti, 1990
Theodorescu, Răzvan, *Reperul brâncovenesc*, în *Civilizaţia epocii brâncoveneşti* (Coord. Anca Beatrice Todireanu), Academia Română, Institutul Naţional pentru studiul totalitarismului, Monitorul Oficial, Bucureşti, 2014, p.18-35
Theodorescu, Răzvan (coord.), *Arta românească în secolul Luminilor*, volum colectiv editat de Oficiul de Informare şi Documentare în Ştiinţele Sociale şi Politice, Bucureşti, 1984
Thurzó, S., Tuduka O., *Michael Haydn városunkban,* în *Fáklya.* Oradea, 1967, 15 iulie, p. 1
Thurzó, S, Tuduka O., *Koncertek a XVIII század derekán*, în *Fáklya*, Oradea, 1967, 12 august
Thurzó, S., *Michael Haydn és Karl Dittersdorf Nagyváradon*, în *Müvelődés,* 1,1970
Tofană, Stelian, *Iisus, Mielul lui Dumnezeu în mărturia lui Ioan Botezătorul. O perspectivă a hristologiei ioaneice*, în *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Theologia Orthodoxă,* 2, 2008, p. 107-118
Tripon, Aurel, *Monografia-almanah a Crişanei*, Oradea, 1936
Tristan, Frederick, *Primele imagini creştine. De la simbol la icoană (secolele II-VI)*, Bucureşti, Editura Meridiane, 2002
Tudor, Marina, *Artă şi iluzie: trompe l'oeil*, în revista *Antichităţi România*, Anul VI, nr. 6 (36), noiembrie –decembrie, 2009.
Tudoran Ciugan, Maria Olimpia, *Artişti ai şcolii de pictură de la Neapole în Pinacoteca Brukenthal,* în vol. A*rtă românească. Artă europeană* (coord. Marius Porumb, Aurel Chiriac). *Centenar Virgil Vătăşianu*, Editura Muzeului Țării Crişurilor, Oradea, 2002, p. 245-254
Turcuş, Şerban, *Consideraţii privind începuturile Episcopiei române unite de Oradea,* în *Studii de istoria Transilvaniei,* Cluj, 1994
Ţoca, Mircea, *Despre plastica faţadelor în arhitectura laică clujeană din perioada barocului târziu,* în *Acta Musei Napocensis*, III, 1966
Ţoca, Mircea, *Contribuţii la cunoaşterea arhitecturii clujene din perioada barocului târziu,* în *Studii*, nr. 1, 1967
Ţoca, Mircea, *Arhitectura laică şi religioasă din Cluj în perioada barocă şi rolul ei în viaţa artistică a provinciei, Teză de doctorat*, Cluj-Napoca, 1980
Ţoca, Mircea, *Clujul baroc*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983
Tóth, István, *Phoebus forrása, A váradi latin nyelvú humanista költeszet antologiája,* Oradea, 1996
Unamuno, Miguel de, *Despre sentimentul tragic al vieţii*, Iaşi, Institutul european,

1995
Vartolomei, V., *Mărturii culturale bihorene*, Cluj, 1944
Vârtaciu, Rodica, *Artele figurative, în Barocul în Banat. Catalog de expoziţie*, Timişoara, 1992
Vârtaciu, Rodica, *Valori de artă barocă în Banat*, Editura Fundaţiei Triade, 2015
Vătăşianu, Virgil, *Arta în Transilvania de la începutul secolului al XVII-lea până în primele decenii ale secolului al XIX-lea,* în *Istoria artelor plastice în România*, II, Bucureşti, 1970
Végseo, Tamás, *"Catholice Reformare". Benkovich Agoston O. S. P. P. E.* (Ordini San Paolo Primo Eremita) *Apostoli misszionárius, váradi püspök (1631-1702),* Budapesta, Roma, 2007, Collectanea Vaticana, Hungariae, Classis II, tom 2
Velimirovici, N., *Simboluri şi semne*, Bucureşti, 2009
****Venetian Painters of the 17th Century and their connections with Central Europe,* Veneţia, 1993
Vlăsceanu, Mihaela, *Lucrări de plastică figurativă barocă din colecţia Episcopiei romano-catolice de Timişoara,* în *Artă. Istorie. Cultură. Studii în onoarea lui Marius Porumb*, Editura Nereamia Napocae, Cluj-Napoca, 2003, p. 257-269
Vlăsceanu, Mihaela, *Sculptura barocă din Banat*, Editura Excelsior Art, Timişoara, 2005
Week-day and Holiday, Zagreb şi Lubljana, 1993
Weinberg, I., *Haydn*, Editura Muzicală, 1964
Wellek, Réne, *Conceptul de baroc în cercetarea literară,* în *Conceptele criticii*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 72-119
Wheatcroft, Andrew, *The Habsburgs: Embodying Empire,* Viking Press, London, 1995
Where the East meets the West. Baroque Portraits, Varşovia, 1993
Wölfflin, Heinrich, *Renaissance et baroque*, Bale, 1961
Wölfflin, Heinrich, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, Bucureşti, 1968
Yannou, H., *Iezuiţii şi Compania*, Editura Nemira, 2008
Zádor Anna, Rádos J., *A klasszicizmus épiteszete Magyarországon*, Budapesta, 1943
Zintz, Maria, *Colecţia de pictură universală a Secţiei de Artă de la Muzeul Ţării Crişurilor, în Biharea,* XVIII, Oradea, 1991, p. 183-202
Zirpolo, Lilian H, *Historical Dictionary of Baroque Art and Architecture*, 2018
Zöllner, Erich, *Istoria Austriei de la începuturi până în prezent,* vol. I-II, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1997

Dicţionare şi enciclopedii de artă românească şi universală / crestomaţii / repertorii de monumente, stiluri şi ornamente

Balis, Arnout, *Fyt Jan*, în *The Dictionary of Art* (ed. J. Turner), vol. XI, p. 871-872
Bellori, Giovanni, *Vieţile pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor moderni*, vol. I-II, Editura Meridiane, 1975
Bénézit, Emile, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs,* Paris, Nouvelle édition, 8 vol., 1960
Bayard, E., *L' art de reconnaitre les styles. Le style Louis XVI*
Boulanger, Gisele, *L' art de reconnaitre les styles,* 1960
Bottineau, Yves, *L' Art Baroque*, Editions Citadelles @ Mazenod, 1986-2005
Cabanne, Pierre, *Dictionnaire des Arts*, 2000
Chidioşan, Nicolae, în *Repertoriul monumentelor naturii, arheologice, istorice, etnografice, de arhitectură şi artă din judeţul Bihor*, Oradea, 1974
Drăguţ, Vasile, *Dicţionar enciclopedic de artă medievală românească*, Bucureşti, 1976
x x x *Enciclopedia picturii italiene*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974
Florea Vasile, Szekely Gheorghe, *Mică enciclopedie de Artă Universală*, Editura Litera, 2005
Fidler, Peter, Franz Anton Hillebrandt, în *The Dictionary of Art* (ed. J. Turner), vol. XIV, p. 540-541
Genaille, Robert, *Enciclopedia picturii flamande şi olandeze*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975
Guédy, Théodore Guédy, *Nouveau Dictionnaire des Peintres anciens et contemporains*, Paris, 1882
Gerő, László, *Az épitészeti stilusok,* Budapesta, 1959
Godea, Ioan, *Arhitectura românească în epoca modernă (1700-1900). Sinteze. Crestomaţie. Reconstituiri. Imagini*, Editura Primus, Oradea, 2012
Hârcă, Rodica în *Repertoriul monumentelor naturii, arheologice, istorice, etnografice, de arhitectură şi artă din judeţul Bihor*, Oradea, 1974
Hobbes, James R, *The Picture Collector's Manual, Being a Dictionary of Painters*, Londra, 1849
Ivan, Lucian, *Ordinele de arhitectură şi ornamente*, Editura Macrosoft, Timişoara, 1997
Jallut, M., *Histoire des styles decoratifs*, 1966
Kitson, Michael, *Lorrain Claude*, în *The Dictionary of Art* (ed. J. Turner), Grove, p. 389-403
Körber Agnes, F. Almási Eva, *Magyar müvészeti kislexikon*, Enciklopédia kiadó, Budapesta, 2002
Johns, Karl T., *Coxcie, Michiel*, în *The Dictionary of Art* (ed. J. Turner), lit. C, p.

86-87
Lanoë Georges, Tristan Brice, *Histoire de L'École Française de Paysage (*depuis Le Poussin jusqu'á Millet), Paris, 1901
x x x *Le grand Dictionnaire de la Peinture des origines á nos jours,* 1992
Lindemann, Bernd Wolfgang, *Günther Ignaz*, în *The Dictionary of Art*, vol. XIII, 1996, p. 850-852)
Lyckle de Vries, *Steen Jan*, în *The Dictionary of Art* (ed. J. Turner), vol. XXIX, p. 585-591
Lübke, W., Semrau, M., *Die künst der barokzeit und des rokoko,* 1907
Mander, Carel van, *Cartea pictorilor,* Editura Meridiane, 1977
Meyer, Franz Sales, *Ornamentica. O gramatică a formelor decorative*, I-II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1988
x x x *Pictura italiană. Maeştrii tuturor timpurilor şi capodoperele lor*, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1997
Popescu, Mircea (coord.), *Dicţionar de artă*, A-M, Editura Meridiane, 1995
Popescu, Mircea (coord.), *Dicţionar de artă*, N-Z, Editura Meridiane, 1998
Porumb, Marius (Acad.), *Dicţionar de pictură veche românească din Transilvania (secolele XIII-XVIII),* Bucureşti, 1998
Roethlisberger, Marcel, *Lorrain Claude*, în *Encyclopaedia Universalis*, Corpus XIII, p. 1043-1045
Ruggeri, Ugo, *Trevisani, Francesco*, în *The Dictionary of Art* (ed. J. Turner), p. 312-315
Rusu, Adrian Andrei (coord.), Sabău Nicolae, Burnichioiu Ileana, Makko Lupescu Maria, *Dicţionarul mănăstirilor din Transilvania, Banat, Crişana şi Maramureş*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2000
Siret, Adophe, *Peintres de toutes les Écoles. Depuis les temps les plus reculés jusqu'a nos jours,* Bruxelles, 1848
State, Paul F., *Historical Dictionary of Bruxelles*, Oxford, 2004
Storck, Justin, *Le Dictionnaire Pratique de Menuiserie, Ebénisterie, Charpente*, édition de 1900
The Art Book, Phaidon Press, 1994
Thieme-Becker, Künstler Lexikon
Turner, Jane, *The Dictionary of Art*, Grove, Oxford University Press, 1996
Velman, Ilja M., *Heemskerck Maarten van*, în *The Dictionary of Art* (ed. J. Turner), XIV, 1996, p. 291-294
Wornum, Ralph N., *Biographical Catalogue of the principal Italian Painters. Italian painters from the Thirteenth to the Eighteenth century*, Londra, 1855
Zádor Anna, Genthon István, *Müvészéti Lexikon*, I-IV, 1965-1968
Zádor, Anna, *Epitészeti szakszótár,* Corvina Kiadó, 1984
Zirpolo, Lilian H, *Historical Dictionary of Baroque Art and Architecture*, 2018

Cataloage / ghiduri de artă:

Avram, Alexandru, *Muzeul Ţării Crişurilor Oradea. Ghid*, Editura Meridiane, 1973

Bachelin, L., *Tableaux anciens de la Galerie Charles I Roi de la Roumanie. Catalogue raisonné*, 1898

Bacou, R., *Cartons d'artistes du XVe siècle au XIXe siècle,* Cat. Exp. Paris, Musée du Louvre, 25 janvier-27 mai 1974, Paris, Ed. des Musées nationaux, 1974

Baum, Elfriede, *Katalog des Ősterreichischen Barockmuseums im unteren Belvedere in Vien*, I-II, 1980

Blažiček, Oldrich, *Arta barocă în Boemia*, Muzeul de Artă al României, Bucureşti, 1971

x x x *Civilizaţia epocii brâncoveneşti* (coord. Anca Beatrice Todireanu), Academia Română, Bucureşti, 2014

Cornea, Marius, *Pictura europeană din secolele XV-XX în Muzeul de Artă Timişoara; Catalog general ilustrat, Europeean Painting from the 15 th to the 20 th Century in the Art Museum of Timişoara, Illustrated General Catalogue*, Editura Brumar, 2012

x x x Efigii imperiale habsburgice din Sibiu (Al. Sonoc editor, Valentin Mureşan, Maria Ordeanu), Sibiu, 2011

x x x Felix Terra. Istorie şi Artă Ecleziastică în Episcopia Romano-Catolică de Oradea, *Catalog de expoziţie* (coord. Dr. Ernest Oberländer-Târnoveanu, Episcop Böcskei László), texte Balla Tünde, Kémenes Mónika, Lakatos Attila, Muzeul Naţional de Istorie a României, Bucureşti, 2017

Hostiuc, Constantin, *Barocul românesc, gesturi de autoritate, replici şi ecouri*, Noi Media Print, Bucureşti, 2008

x x x Le siècle de Rubens dans les collections publiques francaises, Paris Grand Palais, 1977-1978

x x x *Musée de Flandre, Cassel, L' Odyssée des animaux*, 8 oct. 2016-22 ian. 2017, *Catalogue de L' Exposition*

Marta, Sanda, *Pinacoteca Brukenthal, Pictura flamandă şi olandeză,* 2004

x x x *Images of Salvation, Masterpieces from Vatican and Italian Collections* (Morello, Giovanni editor), Royal Ontario Museum, 2002

Obiecte de artă veche bisericească din colecţia muzeală a Episcopiei Ortodoxe române a Oradiei, Editura Episcopiei Oradiei, 1986

Pictura europeană în Muzeul de Artă al R. S. România (C. Benedict coord., A. Teodosiu, C. Răchiţeanu, M. Matache, S. Rusu, C. Benedict), 1970

Vârtaciu Rodica, Buzilă Adriana, *Barocul în Banat*, *Catalog de expoziţie,* Timişoara, 1992

Dicţionare de simboluri, personaje biblice, iconografie

Aga,Victor, *Simbolica biblică şi creştină. Dicţionar enciclopedic*, Timişoara, 1989

Behaeghel, Julien, *Biblia în lumina simbolurilor*, Paralela 45, 2010

Biedermann, Hans, *Dicţionar de simboluri*, vol. I-II, Bucureşti, 2002

Bocian, Martin, *Dicţionar enciclopedic de personaje biblice*, Editura Enciclopedică, 1996

Cappa Bava, G., *Del comme riconoscere i santi*, Torino, 1989

Chevalier J., Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri,* vol. I-III, Bucureşti, 1995

Clebert, Jean Paul, *Bestiar fabulos. Dicţionar de simboluri animaliere*, Editura Artemis, 1995

Cocagnac, Maurice, *Simbolurile biblice,* Editura Humanitas, 1997

Farmer, David Hugh, *Dicţionar al sfinţilor (Oxford),* Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999

Fouilloux Danielle, Langlois Anne, Le Moigné Alice, Spiess Francois, Thibault Madelaine, Trébuchon Rennée, *Dicţionar cultural al Bibliei,* Editura Nemira, 1998

Dicţionar enciclopedic de personaje biblice, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1996

Diós, István*, A széntek élete,* Budapesta, 1990

Encyclopaedia Universalis

Evseev, Ivan, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, 1994

x x x *Histoire des saints et de la saintetée chretienne. Les saints chrétiennes*, vol. I-XII, Paris,1987

Impelluso, Lucia, *Natura şi simbolurile sale. Plante, flori şi animale*, 2009

Losch, Richard R, *Dicţionar enciclopedic de personaje biblice*, Casa Cărţii Oradea, 2014

Magyar Nagy Lexikon, Budapesta, 1999

Mircea, Ioan, *Dicţionar al Noului Testament*, Editura Institutului Biblic al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1995

Păcurariu, Mircea, *Sfinţi daco-romani şi români*, Editura Trinitas, Bucureşti, 2007

Pont-Humbert, Cathérine, *Dicţionar universal de rituri, credinţe şi simboluri*, Editura Lucman, 1998

Preda, Emil, *Dicţionar al sfinţilor ortodocşi,* Editura Lucman, Bucureşti, 2000

Révai Nagy Lexikona, Budapesta, 1914

Ripa, Cesare*, Iconologia*, Balassi kiadó, Budapesta, 1997

Shepherd, Rowena şi Ruppert, *1000 de simboluri. Semnificaţia formelor în artă şi mitologie,* Editura Aquila, 93, 2007

Szentek lexikóna, Duna kőnyv Kiadó, Budapest, 1994
Tresidder, Jack, *Symboles et symbolique. Les clés pour comprendre 1000 symboles du monde entier,* 2000
Vieţile sfinţilor, vol. I-II, Arhiepiscopia romano-catolică, Bucureşti, 1982-1983

Studii şi cărţi digitale, Arhive de imagini

Bellesi, Sandro, *Pietro Marchesini*, în *Dizionario Biografico degli Italiani* ,Vol. 69 (2007)
Biggerstaff, Michael, *The Anoiting of Aaron: The process by which he became holier then his sons,* în *Studia Antiqua,* vol. VII, nr. 2, 2009
Curnier-Laroche, P. Frédéric, *La peinture comme véhicule de la pensée de la Réforme catholique*
Charpentrat, *Pierre, L'architecture et son public: les églises de la Contre-Réforme* [Arhitectura şi publicul său: Bisericile Contrareformei], în "Annales. Économies, Sociétés, Civilisations", 28 Année, Nr. 1, 1973, p. 91-108

Chilvers, Jan "Barocci, Federico. în *The Oxford Dictionary of Art,* 2004, *Encyclopedia. com.* 9 Feb. 2012 <http://www.encyclopedia.com>; http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_details.aspx?bioId=133291

Favennec, Denis, "La quatrature du ciel"[*Cvadratura cerului*],*Images des mathématiques,* CNRS, 2015, http://images.math.cnrs.fr/La-quadrature-du-ciel.html

Fuhrmann, Mathias, *Decus solitudinis sive vita et obitus Divi Pauli Thebei*, Viennae, 1732
Fuhrmann, Mathias, *Acta sincera Sancti Pauli Thebaei Primi Eremitae,* Neostadii Austriae, 1760
Giannini, F., *Federico Barocci*, Associazionne Culturale Finestre sull'Arte, 2011
Guédy, Théodore Guédy, *Nouveau Dictionnaire des Peintres anciens et contemporains*, Paris, 1882
Liber veritatis, or A collection of prints, after the original designs of Claude le Lorrain, in The collection of His Grace the duke of Devonshire by Earlom Richard, 1743-1822; Lorrain Claude, 1600-1682; Boydell John, 1720-1804, 1777
Hobbes, James R, *The Picture Collector's Manual, Being a Dictionary of Painters*, Londra, 1849
Guédy, Théodore Guédy, *Nouveau Dictionnaire des Peintres anciens et contemporains*, Paris, 1882
Lanoë Georges, Tristan Brice, *Histoire de L'École Française de Paysage (*depuis Le Poussin jusqu'á Millet), Paris, 1901
Lanzi, Luigi, *Sacri Monti e Dintorni, Studi sulla cultura religiosa e artistica della*

Contrariforma, 2005
"Joy and Pain", *Baroque Art-Baroque Everyday Life*, Trautenfels, 1992
Nessi, Alessandro *Riscoprendo l Ortolanino,* în *Il Tremisse pistoiese*, 1996, I, nn. 59-60, p. 37-39
René, Aigrain *Émile Mâle, L' art religieux après le Concile de Trente,* în *Revue d' histoire de L' Église de France*, tom XX, nr. 88, 1934, p. 471-478
Rose, Peter G, *Dutch Food in Life and Art,* în *Culinary historians of New York*, vol. XVI, nr. 1, 2002
Siret, Adophe, *Peintres de toutes les Écoles. Depuis les temps les plus reculés jusqu'a nos jours,* Bruxelles, 1848
State, Paul F., *Historical Dictionary of Bruxelles*, Oxford, 2004
Schmarsow, A., *Federico Barocci, un capostipite dell a pittura barocca,* Accademia Raffaello, Urbino, 2010
x x x The Courier (A window open to the world), sept. 1987
Tolomei, Francesco, *Guida da Pistoia per gli amaniti delle Belle Arti con notizie degli architetti, scultori e pittori pistoiesi,* 1821
Végseo Tamás, *"Catholice Reformare". Benkovich Agoston O. S. P. P. E.* (Ordini San Paolo Primo Eremita) *Apostoli misszionárius, váradi püspök (1631-1702),* Budapesta, Roma, 2007, Collectanea Vaticana, Hungariae, Classis II, tom 2
Velmans, *O.K., monde sur un plateau*, Paris, 2009
Welsch Jennifer, *The Cult of St. Anne in medieval and Early modern Europe, University of California,* 2017
Wornum, Ralph N., *Biographical Catalogue of the principal Italian Painters. Italian painters from the Thirteenth to the Eighteenth century*, Londra, 1855
Treccani, *Dizionario Biografico degli Italiani*
http://www.treccani.it/biografico/elenco_voci/a
"Fondazione Zeri", Universitatea din Bologna
http://www.fondazionezeri.unibo.it/en/foundation
"RKD", *Institutul de Istoria Artei* Olanda https://rkd.nl/nl/
BALaT(*Belgian Art Links and Tools*) http://balat.kikirpa.be/
http://www.clevelandart.org/art/collection/search
Metropolitan Museum of Art http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/47.100.1023
http://www.larousse.fr/archives/peinture
https://www.britannica.com/biography/Claude-Lorrain
https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=michiel+van+coxcie&start=43
https://archive.org/details/gri_33125008413565
https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_si%C3%A8cle_de_Rubens_dans_les_collections_publiques_fran%C3%A7aises

http://www.bayerisches-nationalmuseum.de/index.php?id=506&tx_paintingdb_pi%5Bp%5D=51&cHash=21c85256d890131707e731ceea964258
https://www.bayerisches-nationalmuseum.de/index.php?id=506&tx_paintingdb_pi%5Bp%5D=52&cHash=e5fd159fc9ff7d54866da71b37e5ae87
http://www.artcyclopedia.com/artists/elsheimer_adam.html, "Adam Elsheimer - Life and Work, Venice, Rome, Influence, Galleries" http://encyclopedia.stateuniversity.com/pages/568/Adam-Elsheimer.html#ixzz0GVorJeDH&A
http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/Trevisani/154659; http://istrianet.org/istria/illustri/trevisani/francesco/index.htm
http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=F&id=115497
http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=63599&titolo=Trevisani+Francesco%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Istituzione+dell%26%23039%3bEucaristia
http://www.treccani.it/enciclopedia/marchesini-pietro-detto-l-ortolanino_%28Dizionario-Biografico%29/
http://www.archiviopistoia.it/Marchesini+Pietro+detto+l%27Ortolanino
http://www.artfinding.com/77733/Biography/Marchesini-Pietro
Michael William Lely Kitson, https://www.britannica.com/biography/Claude-Lorrain; http://www.visual-arts-cork.com/old-masters/claude-lorrain.htmBiography; https://www.artble.com/artists/claude_lorrain;
http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Claude_Gell%C3%A9e_ou_Gel%C3%A9e_dit_Claude_Lorrain/126542
https://www.raoul-kieffer.net/Weltenburg-Abbey
https://www.mleuven.be/en/michiel-coxcie%C2%A0-flemish-raphael; https://muzea.malopolska.pl/en/czy-wiesz-ze/-/a/content/michiel-coxcie-w-kregu-niderlandzkiego-romanizmu/10191/pop_up?_101static_viewMode=print;
http://www.flanderstoday.eu/art/leuven-exhibition-proves-artistic-merit-michiel-coxcie
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reichersberg_-_Stiftsbibliothek_5_-_Fresko_von_Johann_Nepomuk_Sch%C3%B6pf,_um_1770.jpg

LE BAROQUE D' ORADEA

Résumé

Le baroque comme aventure de l'esprit, théologie monumentale et sermon muet a toujours fasciné, incité, comblé l'être humain. Produit des conditions historiques, sociales, économiques et culturelles à la fin du XVIII-ème siècle, présentant des formes spécifiques en fonction de l'espace et de riches accessoires expressives, le baroque a servi d'une manière exemplaire la *Contre-Réforme.*

L'ouvrage (nouvelle édition, revue et corrigée, après la première publication de ce livre en 2006) se propose de traîter en toute sa complexité le baroque d'Oradea, de ses déterminations historiques (politiques, religieuses, culturelles) jusqu'à ses manifestations artistiques dans le domaine de l'architecture, de la sculpture et de la peinture. Dans la partie culturelle autant que dans les chapitres consacrés à l'art, l'ouvrage met en évidence l'ouverture culturelle vers l'Occident réalisée et entretenue par les Habsbourgs, le raccordement de cet espace aux inovations culturelles et artistiques de l'époque. Le but de ce livre est de relever la spécificité de l'apport du baroque d' Oradea au développement du baroque de l'Éurope Centrale en accomplissant la nécessité d' un discours analytique et synthétique sur ce thème.

Les chapitres de l'ouvrage sont les suivants: *Introduction, I.Le baroque-acceptions sémantiques et stylistiques dans l''historiographie de l'art européenne et roumaine; II.L'historiographie de l'art baroque en Roumanie, III.Courants culturels et religieux à Oradea au XVIII-ème siècle, IV.L'architecture baroque d' Oradea, V."Theatrum Mundi" dans la peinture baroque d' Oradea, VI.La sculpture baroque d' Oradea, Conclusions, Annexes, Bibliographie et Résumé.*

Le premier chapitre de l'ouvrage, *Le baroque-acceptions sémantiques et stylistiques dans l''historiographie de l'art européenne et roumaine* suit l'origine du mot baroque et ses acceptions au cours du temps, de son sens péjoratif jusqu'à son entrée dans l'histoire des arts. L'auteur passse en revue les principales contributions théoriques quant à la définition du style baroque en faisant une distinction nette entre la direction *esthétique, philosofique* (H. Wőlfflin, H. Focillon, Eugenio d`Ors, Rosario Assunto, Edgar Papu, Răzvan Theodorescu, Victor Ieronim Stoichiţă etc.), une direction qui exagère les *déterminations religieuses* du style (Emile Mâle, Werner Weissbach) et une autre qui s'intéresse à la *causalité d'ordre hystorique* (Tapié, John Rupert Martin etc.)

Le deuxième chapitre, *L'historiographie de l'art baroque en Roumanie* contient une synthèse des recherches sur le baroque de Transylvanie en général et sur le baroque d' Oradea en spécial et aussi du "baroque roumain". L'auteure analyse les recherches des spécialistes hongrois (Biró József, Aggházi Maria,

Garas Klára, B. Nagy Margit, Kapossy János, Kéleny György etc.). En ce qui concerne l'historiographie roumain, le baroque a été traîté autant dans le cadre de quelque ouvrages de synthèse (George Oprescu, Virgil Vătăşianu, Răzvan Theodorescu, Vasile Florea, Vasile Drăguţ) que dans le cadre des ouvrages spécialisés (Mircea Ţoca, Nicolae Sabău, Rodica Vârtaciu, Răzvan Theodorescu, Gheorghe Macarie, Virgil Pop, Mihaela Vlăsceanu, Kovács András, Adriana Buzilă, Valentin Mureşan etc). Un autre domaine de recherche est représenté par les contributions de Marius Porumb, Aurel Chiriac, Anca Pop Bratu, Dorina Sabina Pârvulescu qui ont met en évidence les confluences stylistiques entre l'art byzantin et l'art occidental.

Le chapitre *Courents culturels et religieux à Oradea au XVIII- ème siècle* définit le profil culturel de la ville à l'époque des Lumières. Dans cet espace, comme ailleurs, l'instauration du pouvoir des Habsbourgs a été suivie par le prosélytisme catholique. On insiste sur les implications religieuses, mais aussi culturelles et éducatives de la *Contre-Réforme*: la restauration de la diocèse catholique, la réhabilitation des ordres religieux (jésuites, franciscains, paulins), les instituts d'enseigment fondés par ceux-ci, la vie musicale baroque à la cour épiscopale d'Adam Patachich. L'auteur souligne l'importance de la création de la Diocèse uniate d'Oradea devenue instrument d'application du réformisme autrichien (fondation de l' Ecole Normale en 1784, fondation du Séminaire uniate en 1792 et du Lycée roumain de Beiuş en 1828). En même temps on relève la contribution des intellectuels roumains uniates dans le domaine éducatif et culturel. Grâce a leurs efforts la ville d'Oradea est devenue un important centre de l'Illuminisme roumain. De même, l'auteur met en évidence le rôle du joséphinisme qui par *l'Édit de Tolérance* de 1781 a amélioré les conditions de vie des Roumains orthodoxes dans le domaine religieux, culturel et social. Ainsi les Roumains orthodoxes ont obtenu le droit de construire des églises au centre de la ville et par conséquent on a commencé à élever l' Eglise à la Lune.

Le chapitre *L'architecture baroque à Oradea* présente les monuments baroques de la ville en insistant sur l'architecture *ecclésiastique*, la meilleure représentée. La présentation est analytique et chronologique en allant des plus simples: Les Eglises Ste. Brigitte et St. Ladislas, l'Eglise catholique de Seleuş, jusqu'aux plus complexes : l' Eglise des Paulins, Chapelle de la Miséricorde, Bazilique catholique, Palais épiscopale catholique, Enfilade des chanoines, l' Eglise à la Lune, l' Eglise St. Nicolas.

Construite en 1692 l' Eglise Ste. Brigitte est le plus vieux monument chrétien réalisé après l`occupation de la ville par les Habsbourgs. A travers deux documents découverts aux Archives de l'État on peut voir le plan initial de la façade surmontée d'un fronton triangulaire et aussi le plan de la première résidence épiscopale catholique, un bâtiment modeste à un seul étage. Les

premiers monuments proprement dits baroques ont été bâtis dans la première moitié du XVIII-ème siècle. L'Eglise St. Ladislas et L'Eglise catholique de Seleuş se caractérisent par une typologie commune du baroque provincial définie par simplicité et sobriété. A la deuxième moitié du XVIII -ème siècle se rattachent la Chapelle de la Miséricorde et L'Eglise des Prémontrés, définies par un plus d'originalité structurale concernant l'organisation de l'espace et la réalisation du toit. Ainsi, une création inédite est la coupole elliptique de la Chapelle de la Miséricorde d'Oradea, une des plus rares solutions experimentées dans l'espace transylvain. La plus importante construction baroque en Transylvanie, la Basilique catholique, exprime la fusion des deux conceptions artistiques, celle de l'Italien G.B. Ricca et de l'Autrichien Franz Anton Hillebrandt. La distribution de l'espace respecte un plan fréquemment appliqué dans l'espace d'influence de la *Contre-Réforme* imposé par les Jésuites. Par conséquent, nous y retrouvons le plan longitudinal en croix latine prévu d'une coupole et toute une série de chapelles, plan initié par l' architecte Vignola à l'Eglise Il Gesu de Rome. La planimétrie démontre dans ce cas la conception de la *Contre-Réforme* en ce qui concerne la foi et le culte religieux: l'élargissement de la nef médiane pour assurer la participation des fidèles à la messe, la division des nefs secondaires, restées en obscurité, en petites chapelles destinées au culte individuel, peintures d'autel en manière pathétique, orgues au-dessus de la tribune de l'ouest, chaire et confessionnel. Un élément inédit, inspiré par L'Eglise des jésuites St. Pierre de Vienne, est la disposition oblique des tours par rapport à la façade qu'elles prolongent en lui donnant une ondulation particulière. La recherche met en évidence la présence des éléments typiques du style *zoft*, la variante autrichienne du baroque tardif. Bâti entre 1762-1776, selon les projets de l' architecte Franz Anton Hillebrandt, le Palais baroque est un monument représentatif réalisé dans l'esprit de l'architecture de l'Allemagne méridionale et autrichienne. L' édifice reflète à la mode de l'époque, le type de résidence sous la forme de la lettre U, ayant comme élément fondamental le salon d'honneur détaché par un rèsalite expressif vers lequel mènent les escaliers monumentaux.

Un autre but de l'ouvrage est de relever les *confluences stylistiques* entre l'art baroque promu par les Habsbourgs et l'art traditionel de nature byzantine. Ainsi, vers la fin du XVIII-ème siècle a eu lieu la pénétration du baroque dans l'architecture ecclésiastique roumaine. La manifestation du baroque dans l'espace roumain et orthodoxe n'a pas attiré des modifications dogmatiques ou liturgiques. La population orthodoxe formée par Roumains, Grecs, Serbes a résisté aux pressions du catholicisme, tout en accueillant le baroque comme une nouvelle formule décorative, comme le style de l' époque. Au XVIII-ème siècle la construction des églises orthodoxes coincide à la lutte pour l' affirmation et la conservation de l' individualité éthnique et de la foi traditionnelle. Pour les

chrétiens du quartier de Velenţa on a bâti L'Église Sts. Archanges et en 1784 on a mis la pierre de fondation de L'Église à la Lune. Le baroque décoratif illustré par les églises roumaines s' inscrit dans l'architecture de l'époque par une synthèse originale, inédite sur un fond byzantin défini par de type de l' église-salle avec pronaos et petites absides latérales. L' auteure met en évidence la présence à Oradea des principales typologies du baroque dans le domaine de l'architecture: le type de l'église à une seule tour, spécifique au baroque provincial mais aussi à l'architecture roumaine, la coupole elliptique typiquement baroque, le palais en forme de la lettre U prévu d'une cour d'honneur, le type d'église à deux tours et plan longitudinal en croix latine d'inspiration jésuite. La déscription analytique des monuments s'unit à l'analogie avec le baroque central-européen. Le Palais baroque d'Oradea a pour prototype la résidence épiscopale de Würzburg, L'Eglise des Paulins d'Oradea présente des analogies avec L'Eglise des Paulins de Šaštin, La Chapelle de la Miséricorde avec L'Eglise de Salzburg projetée par Gasparo Zuccalli ; L'Eglise St. Ladislas a servi comme modèle pour L'Eglise de Furta (Hongrie), L'Eglise de Seleuş a servi comme modèle pour L'Eglise de Barand (Hongrie). Le texte est enrichi de plans, de photos, d'esquisses, les uns inédits provenant des Archives de l'État d'Oradea, d'autres provenant de la Bibliothèque Centrale Universitaire "Lucian Blaga", Cluj-Napoca, Bibliothèque de l'Academie, Cluj-Napoca, Bibliothèques des évêché orthodoxe et grecs-catholique d'Oradea, Bibliothèque Bunyitay Vincze d'Oradea, Bibliothèque Szécheny de Budapeste.

Dans le chapitre *"Theatrum Mundi" dans la peinture baroque d' Oradea* sont interpretées les meilleures peintures baroques d'Oradea dans les domaines: peinture de plafond, peinture d'autel, portrait baroque. On analyse les conséquences de la *Contre-Réforme* dans l'art religieux catholique par des thèmes spécifiques comme l'apothéose, le culte marial, *L'Assomption, Immaculata,* le culte des saints spécifiques au baroque, le thème des *Passions du Christ*, scènes des martyres, extase mystique, dévotion, adoration. En ce qui concerne la morphologie du baroque on y constate la présence des éléments typiques comme *trompe l'œil,* le *pathéthisme,* la jonction des plans *humain-divin*, le *raccourci,* les compositions en *diagonale*, la suggestion de l'ascension et de *la lumière surnaturelle*. La peinture baroque d'autel reflète la préoccupation typiquement baroque pour une réception émouvante du message biblique, étant réalisé pour convaincre et instruire les fidèles. Un autre problème traîté est celle des *Thèmes representatifs dans la peinture baroque (Collection du Complexe muséal d'Oradea)*. L'auteur poursuit les influences du baroque dans la peinture des iconostases orthodoxes. Ces influences ont peu touché les thèmes, mais ont déterminé une nouvelle interprétation des thèmes traditionnels de l'art byzantin: *La descente de la Croix, La Cène, La Sainte Trinité*.

Le dernier chapitre, *La sculpture baroque d'Oradea,* a pour objet les

réalisations baroques en bois et en pierre: statues publiques, retables, chaires, iconostases, stalles. Dans ce domaine aussi on peut constater la même distinction entre la conception catholique dominée par la *Contre-Réforme* et celle orthodoxe qui a récepté le baroque dans le plan décoratif. En ce qui concerne ce dernier aspect on constate que le baroque s'est manifesté par des éléments décoratifs typiques: *cartouches, rubans, volutes, urnes, alternance des courbes et contrecourbes, le motif du baldaquin et de la draperie, peinture-imitation de marbre.*

Le texte de l'ouvrage est illustré d'une riche iconographie mettant en valeur des éléments de morphologie baroque et aussi des analogies thématiques et iconographiques. L'ouvrage s'appuie sur une vaste et longue documentation aux Archives de l'État d'Oradea, à la Bibliothèque Lucian Blaga de Cluj-Napoca, à la Bibliothèque Gheorghe Şincai d'Oradea, à la Bibliothèque Széchény de Budapeste. De même, l'auteur a utilisé les études élaborées auparavant concernant de divers aspects du baroque d'Oradea, par exemple : les rapports entre la *Contre-Réforme* et la peinture religieuse, les hypostases du culte marial dans la peinture de la Basilique catholique, les hypostases du St. Népomuchène à Oradea, l'architecture et la sculpture baroques à Oradea, les influences du style baroque dans l'art byzantin.

A la fin de cette démarche synthétique s'impose toute une série de *conclusions*. Une première observation qui s'impose est que le baroque d'Oradea a trouvé sa meilleure expression dans l'architecture religieuse de la ville par des monuments représentatifs qui lui confère un profil inconfondable. Ici, comme ailleurs en Transylvanie, le baroque a été imposé par voie officielle faisant partie de la politique de redressement et consolidation du catholicisme, religion officielle de l' Empire des Habsbourgs. Dans le *Partium*, l'acceuil du baroque présente un écart chronologique par rapport à l'art occidental. L' analyse des monuments met en évidence l'existance d'un *baroque tardif*, spécifique au XVIII-ème siècle, contenant des éléments en style *zoft*. Dans le baroque d'Oradea prédomine la conception des architectes et des constructeurs étrangers, surtout d'origine autrichienne et allemande. Bien qu'on remarque la présence des architectes italiens Giovanni Battista Ricca et Domenico Lucchinni, le baroque d'Oradea ne se caractérise pas par la grandeur et la morphologie dynamique du baroque italien. Par contre, on a préféré des édifices définis par simplicité, équilibre des volumes et des éléments d'articulation qui ont à la base le rapport entre l'horizontal et le vertical, l'emploi des lésènes, des corniches, ou l'alternance des fenêtres et des frontons. Un élément particulier du baroque d'Oradea est la décoration en style *zoft* : *guirlandes disposées en couronne, chapitaux et encadrements décorés par des triglyphes, rosettes, urnes ornées par des guirlandes, fenêtres ellipsoides.*

Du point de vue de la morphologie, dans l'évolution du baroque d'Oradea on peut distinguer trois étapes: a). *La première étape* se déroule entre *1693-1730*

et se caractérise par l'adoption des premières typologies baroques, plus simples et plus modestes et définies par sobriété et efficacité (l'Eglise Ste. Brigitte, l'Eglise St. Ladislas, l'Eglise catholique du quartier Seleuş); b). *La deuxième étape, 1740-1780,* correspond à l'époque de Marie Thérèse et se définit par des monuments à un degré supérieur d' originalité et complexité (l' Eglise des Paulins, la Chapelle de la Miséricorde, l' Eglise des Franciscains, l'Enssemble baroque). Surtout la Basilique et le Palais épiscopal se caractérisent par monumentalité et une richésse décorative plus grande en accord avec le caractère représentatif des deux édifices; c). *La troisième étape* entre *1780-1800* correspond partiellement à l'époque joséphine et apporte la pénétration du style baroque dans l'art traditionnel byzantin. Les monuments roumains sont l'illustration du même baroque tardif adapté au niveau de la décoration des façades (l'Eglise des Sts. Archanges, l'Eglise à la Lune, l'Eglise St. Nicolas). Si dans le cas des monuments catholiques on respecte les plans et les typologies occidentaux, dans le milieu roumain on remarque une conformation aux exigences et à la tradition artistique des autochtones.

Dr. Agata Chifor

Diplômée de l' Université "Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca, Faculté d' Histoire et de Philosophie, cours à temps plein, 5 ans (1991-1996), spécialité Histoire; Cours post-universitaires d' Études approfondies; Doctorat en histoire, spécialisation en Histoire de l' Art (2000-2005), avec la Thèse doctorale "Le baroque cultural et artistique d' Oradea", soutenue en 2005 à l' Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca. Depuis 1997 elle travaille comme muséographe à la Section des Arts du Musée "Ţara Crişurilor" Oradea, ayant comme domaine de recherche l'Art baroque d'Oradea et la Collection de peinture universelle du musée; depuis 2006 est muséographe S. I. A dans la même institution. Depuis 2004, elle est aussi expert en l' histoire de l'art.

Entre 1998 et 2005, elle a enseigné à l' Université d' Oradea, Faculté des Arts Visuels, des séminaires sur l'histoire de l'art universel en tant que professeur préparatoire et assistant (2003) et entre 2006 et 2010 en tant que chargé de cours à la même Faculté. L' auteure a publié de nombreuses études spécialisées dans des volumes collectifs: *Vătăşianu. Études de L' histoire de l' Art* (coord. Marius Porumb, Aurel Chiriac), Académie Roumaine, L' Institut d' Archéologie et d' Histoire de L' Art, Cluj-Napoca, Le Musée "Ţara Crişurilor" Oradea, Maison d' Édition Nereamia Napocae, Cluj-Napoca, 2002; *Art roumain. Art européen. Centenaire Virgil Vătăşianu* (Marius Porumb, Aurel Chiriac), Institut d' Archéologie et d' Histoire de l' Art de Cluj-Napoca, Le Musée "Ţara Crişurilor" Oradea, Maison d' Édition du Musée "Ţara Crişurilor" Oradea, 2002; *Seminatores in Artium Liberalium Agro. Études in honorem et memoriam Barbu*

Stefanescu (coord. Aurel Chiriac, Sorin Şipoş), Académie Roumaine, Centre d' Études sur la Transilvanie, Cluj-Napoca, 2014; *Interférences intellectuelles. Études à l' honneur d' Aurel Chiriac. Sexagenarii* (coord. Barbu Ştefănescu, Ioan Goman), Maison d' Édition du Musée "Ţara Crişurilor" Oradea, 2012; *Fragmentarium, Études interdisciplinaires en l'honneur d' Aurel Chiriac* (coord. Gabriel Moisa, Ioan Goman, Sorin Sipos), Maison d' Édition du Musée "Ţara Crişurilor", 2016; *Culture. Société. Eglise* (coordinateur Antonio Faur), Maison d' Édition du Musée "Ţara Crişurilor" Oradea, 2013, *Histoire, Ethnologie, Art. Études en l'honneur de Ioan Godea* (coord. Aurel Chiriac, Barbu Stefanescu), Maison d' Édition du Musée "Ţara Crişurilor", 2010; *Le 27 ème Congrès annuel de l'Académie américaine des Arts et des Sciences*, Université d' Oradea, 2002, ainsi que dans les revues specializes: *Ars Transsilvaniae, Biharea* (avec des études annuelles consacrées au Collection de peinture universelle du musée), *Annales de l' Université d' Oradea-Faculté des Arts Visuels*, *Acta Musei Porolissensis, Sargetia, Études et Communications*-Arad, *Les Trois Criş* -Oradea.

Elle a publié aussi des articles et des chroniques plastiques dans la revue *Familia*, le journal *Crişana,* le journal du musée et a ouvert de nombreuses expositions d'art plastique.

Livres publiés:

Le Baroque d' Oradea, Maison d' Édition Arca, Oradea, 2006

L'imaginaire sacré d' Oradea entre traditions byzantines et baroques, Maison d' Édition Arca, Oradea, 2008

Allegories, symboles et décorations dans l'art baroque d' Oradea, Maison d' Édition du Musée "Ţara Crişurilor" Oradea, Oradea, 2011

Ioan Moga, historien, Maison d' Édition Primus, Oradea, 2012

Fascination de la couleur. La peinture de l'artiste Niculae Adel, Maison d' Édition Primus, Oradea, 2013

Fascination de la couleur II. Peinture figurative et abstraite Niculae Adel, Maison d' Édition Primus, Oradea, 2016

"Constatăm cu bucurie că acest demers științific îl datorăm unei cercetătoare pasionate, cu o remarcabilă activitate publicistică, lucrarea având o mare cantitate de material documentar și imagistic inedit, textul fiind realizat cu acribie științifică ce a dus la concluzii și rezultate inedite privind fenomenul cultural-artistic din Oradea secolului al XVIII-lea"

Acad. Marius Porumb,
Directorul Institutului de Arheologie și Istoria Artei Cluj-Napoca

"Agata Chifor convinge prin excelenta prezentare a discursului, prin analiza corectă a patrimoniului artelor plastice din Oradea, prin observațiile pertinente și reperele inedite prilejuite de cercetarea de arhive, biblioteci și la monument. Lucrarea /de doctorat/ e îmbogățită de analiza iconografică și iconologică a picturilor de altar, a efigiilor imperiale și episcopale și a sculpturii policrome în lemn, dar câștigul cel mai important îl reprezintă această nouă monografie a barocului orădean care va umple golul existent pe harta barocului cultural european/.../ cu încă un exemplu de integrare în acea Europă modernă a secolului al XVIII-lea, prin circulația unor maeștri și a unor forme arhitecturale și plastice, prin înpământenirea lor în Transilvania, care vor duce spre o adevărată sinteză a artei și culturii continentale".

Prof. Univ. emerit Dr. Nicolae Sabău,
Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca

"Teza de doctorat elaborată de Agata Chifor (2005) este rezultatul unei cercetări științifice temeinice de arhivă și bibliotecă, dar și de teren...Agata Chifor dezvoltă subiectul tezei de doctorat în litera relației istorie-societate-artă, tocmai pentru a releva cu obiectivitate funcționarea acesteia în cadrul unei urbe unde coexistau cultele romano-catolic, ortodox, greco-catolic, reformat și mozaic și unde etniile conlocuitoare români, maghiari, germani, evrei, sârbi și ruteni etc. și-au consolidat, pe măsura aplicării reformelor promovate de Curtea de la Viena, individualitatea religioasă și culturală. Arhitectura, pictura și sculptura barocă în Oradea sunt cele mai importante în economia lucrării. În respectul metodei de cercetare impuse de Virgil Vătășianu, autoarea demonstrează că arta barocă în Oradea, ca expresie a perioadei târzii de manifestare a fenomenului european, a cunoscut nu numai o largă acceptare, dar și s-a distins prin soluții personalizate în arhitectură, pictură, sculptură și mobilier. Bibliografia, ilustrația, anexele documentare vin, la rândul lor, să ne demonstreze că avem de a face cu o contribuție științifică solidă, cu o sinteză ce reușește să evoce convingător o perioadă din istoria Oradiei ".

Prof. Univ. Dr. Aurel Chiriac,
Director General Manager al Muzeului Țării Crișurilor Oradea

EDITURA PRIMUS

ISBN 978-606-707-285-3